DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO II. VOLUME III.

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA
ANNO · II · MCMXXI-XXII
VOLUME · TERZO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

N
4
I4
Unc 2
13

1149943

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. - MILANO

IL TESORO DI SAN FRANCESCO D'ASSISI - II.

Se il tesoro della Basilica di San Francesco conserva ancora numerosi reliquiari fra quelli ricordati negli antichi inventari, ciò si deve alla venerazione per le reliquie che preservò in parte dalla distruzione e da manomissioni anche le loro custodie; ma, seguendo ora le altre rubriche, attenendoci all'ordine dell'ultimo inventario del 1473, dovremo purtroppo constatare che ben poco resta della sontuosa ricchezza che la pietà dei fedeli ammassò nei sacrari e negli armadi della chiesa insigne.

Fra le croci pervenne a noi fortunatamente quella *(pag. 557)*: " grande di cristallo e molto solenne con l'immagine del Crocefisso da una parte e dall'altra della B. Vergine, col piede a modo di sedile di diaspro e di cristallo, di opera veneta „ così presso a poco descritta anche nel primo inventario, che aggiunge esser decorata di varie figure anche nel piede. La superba croce veneziana di cristallo di rocca, che miniatura, smalto e cesello concorsero ad abbellire, è dunque anteriore al 1338.

Nella miniatura *(pag. 558)*, del diritto v'è rappresentata la Vergine in ricco trono architettonico con il Bambino in atto di inanellare SCA. CHATERINA, diritta alla sua destra, mentre dall'altro lato sta S. NICOLAVS in abiti vescovili, col libro. Al rovescio *(pag. 559)* v'è il Cristo Crocefisso fra Maria che sviene tra le pie donne, e San Giovanni e i soldati: un angelo raccoglie in una coppa il sangue che sprizza dal costato di Gesù.

Questa croce fu fatta a Venezia, dove si tagliavano i cristalli di rocca, ed è probabile perciò che anche le miniature, che a prima vista si direbbero di scuola bolognese, fossero eseguite nella città della laguna, dove dimoravano vari miniatori forestieri, e anche di Bologna. Nella base vi sono rappresentati i santi Domenico e Francesco, Pietro e Paolo, Bartolomeo e il Battista, e tutte queste miniature sebbene alquanto grossolane ed arcaicizzanti, hanno grande importanza storica perchè ci mostrano lo stato di quest'arte in Venezia al principio del Trecento, in un epoca cioè in cui ne possediamo scarsi esemplari. Gli smalti translucidi entro formelle polilobate con gli Evangelisti e i loro simboli e rosette nel campo, sono buone imitazioni di quelli senesi. Per l'elegante intaglio del cristallo, la lucentezza degli smalti, la vivacità de' colori e delle miniature, la finitezza del cesello, questa croce merita di essere ricordata come uno de' più rari gioielli prodotti dalle arti minori italiane nel Trecento.

Una croce processionale romanica *(pagine 560-61)* in rame dorato e sbalzato, su armatura interna di legno, con formelle rettangolari alle estremità, è menzionata la prima volta solo nel 1430. Il crocefisso ha il corpo eretto, gli occhi aperti, i piedi disgiunti, su un suppedaneo; in alto un an-

giolo con libro ed incensiere, ai lati la Vergine e San Giovanni, in basso il seppellimento di Gesù. Al rovescio in un disco centrale l'agnello crucifero e nelle formelle i simboli degli Evangelisti disposti nell'ordine consueto, cioè in alto l'Aquila, ai lati il Bue e il Leone, in basso l'Angelo. La costa è ornata di piccole borchie. Il Crocefisso ha barba corta e tonda, e i capelli divisi nel mezzo gli scendono inanellati sulle spalle: nessuno schematismo anatomico nel corpo. Le altre figure sono tozze, con grandi teste, e vesti con pieghe parallele. Lo stile e la paleografia c'indicano che questa croce fu eseguita verso il 1100.

Ricorderemo anche una crocetta in busso, già riprodotta la volta passata (*pag. 431*), ove sono scolpite in minuscole proporzioni alcune scene della vita di Cristo, opera orientale del XIV o XV secolo. Tutte le altre croci, fra cui quella d'oro donata da Gregorio IX, sono perdute.

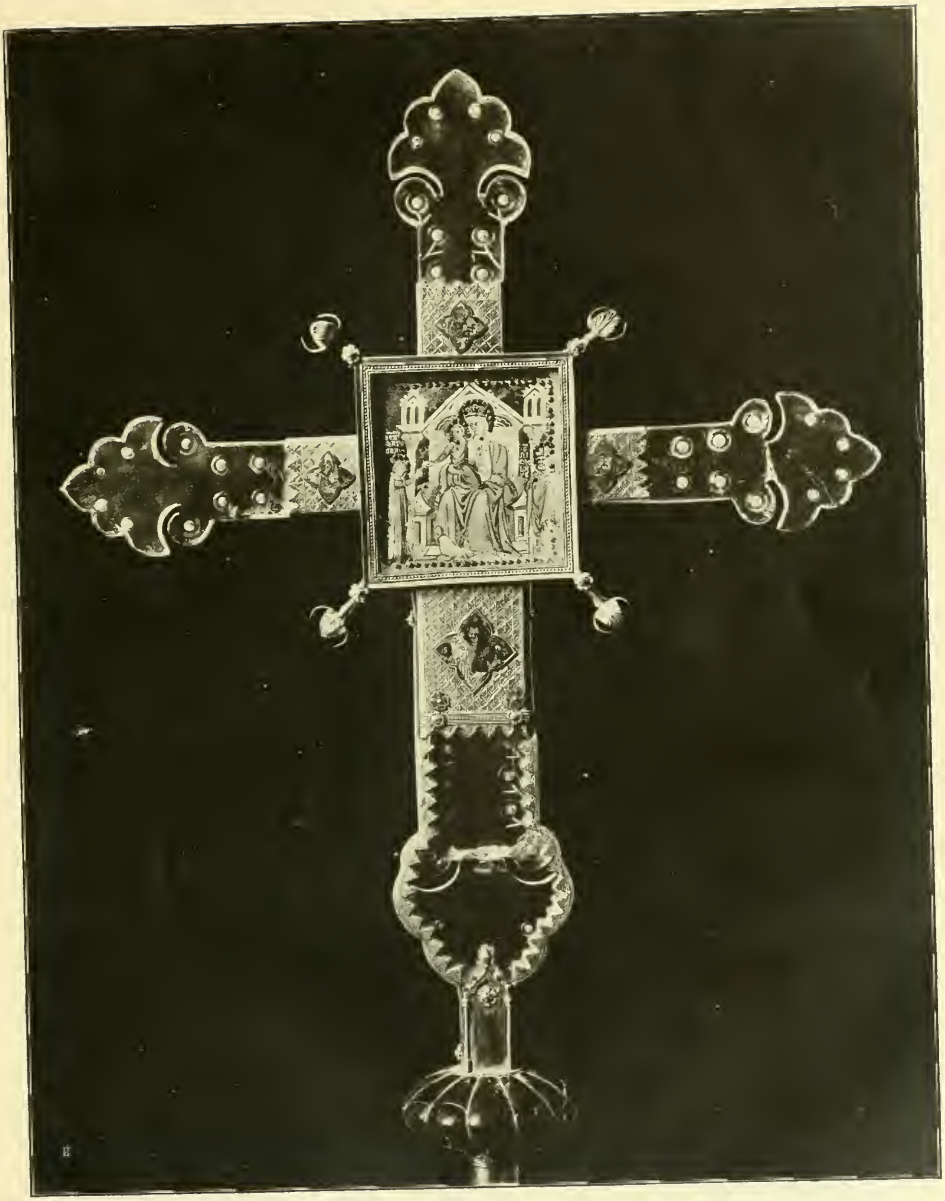
Segue, nell'inventario del 1473, la rubrica delle statuette, fra cui una della Vergine in argento dorato inviata dal cardinale Egidio Albornoz († 1367), una con armi del re di Francia, ed altra inviata da un fiorentino: il sacrista annota che fu fusa per farne un reliquiario, e nessuna di queste, come nessuno dei turiboli, navicelle, ampolle, candelieri e pissidi, giunse fino a noi.

Fra i candelieri ne ricorderemo due in cristallo di rocca: nella base, entro triangoli di vetro, vi sono acquarellati alcuni santi francescani, della fine del XVI secolo.

Rimane buon numero di calici e, fra gli altri, il più insigne, quello donato circa il 1290 da papa Nicolò IV (*pag. 562*). Lo troviamo descritto in tutti gli inventari, che ricordano anche la patena dov'era figurata la Cena del Signore: è alto cm. 22 e pesa 45 once. Sotto il nodo v'è scritto: ✠ NICHOLAVS + PAPA + QVARTVS + GVCCIVS MANAIE + DE SENIS FECIT. Il 24 febbraio 1288, cioè due giorni dopo la sua elezione a pontefice, Nicolò mandava doni alla chiesa di San Francesco accompagnandoli col breve *Suscepimus nuper*, ma certo fra questi non v'era il calice, poichè già v'è smaltato il nome del papa, che si fece anche ritrarre in una delle formelle. Quanto all'orafo Guccio di Mannaia (Malnaia, Malnaggia) da Siena, lo si trova ricordato varie volte in patria fra il 1298 e il 1318 per fattura di sigilli fra cui quello dei Nove, che Simone Martini riprodusse ingrandito sotto l'affresco del Mappamondo nel Palazzo di Siena.

Un nastrino perlato d'oro divide il piede dal calice tagliato a lobi in vari scomparti riempiti di foglie cesellate a rilievo o da placchette smaltate. Gli smalti sono translucidi, e solo le mani e i visi sono lasciati in argento: vi sono i simboli dei quattro Evangelisti alternati con cervi e leoni, e, ne' medaglioni maggiori su campo di smalto verde seminato di rosette d'oro, v'è il Crocifisso fra Maria e San Giovanni, le stimmate di San Francesco, Sant'Antonio da Padova con barba corta e piena, Santa Chiara, un papa, forsè Niccolo IV, una Madonna col Bambino e San Francesco. Nei due collarini sopra e sotto al nodo vi sono otto aquile per ciascuno; nelle formelle circolari del nodo suddiviso pure da un nastrino perlato, v'è il Redentore benedicente e sette Apostoli: nella corolla che sostiene la coppa otto angeli su campo verde azzurro.

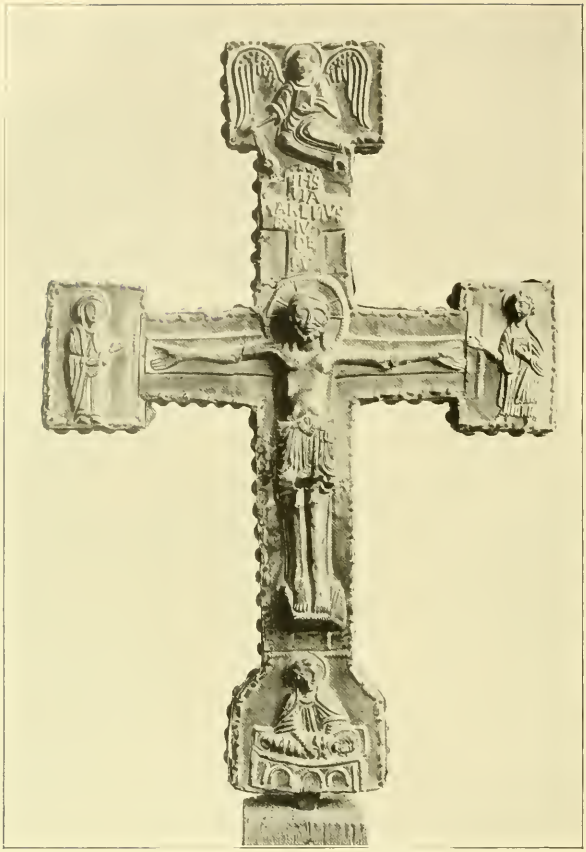
Questo calice, sebbene ricordato fin nei manuali della storia dell'arte perchè pre-



CROCE VENEZIANA DI CRISTALLO. A MINIATURE, SMALTI E CESELLI: PRIMI DEL SEC. XIV - ASSISI, SAN FRANCESCO.

MINIATURA E SMALTI DELLA
CROCE DI CRISTALLO.

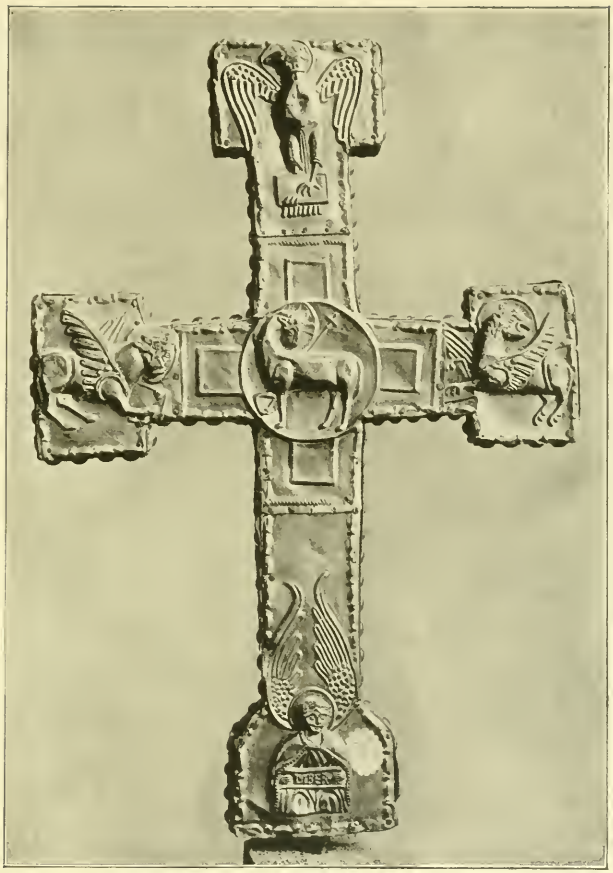
MINIATURA E SMALTI DELLA
CROCE DI CRISTALLO.



CROCE PROCESSIONALE ROMANICA.

senta il primo esempio databile di smalti translucidi, non è ancora stato studiato e messo nel suo giusto valore. Il disegno degli smalti è opera di uno sconosciuto maestro senese che rivaleggia vantaggiosamente con Duccio di Buoninsegna. La Madonna col Bambino benedicente, grandiosa pure nelle minuscole proporzioni e gli Angeli oranti della corolla, con gesti vivaci, disegno largo e sicuro, hanno perduto ogni rigidezza bizantina che ancora pesa su Duccio, e raggiungono una suprema bellezza.

Ben più antico di questo è il calicetto *(pag. 563)* che gl'inventari ricordano fra le reliquie: " un calice piccolino con patena nella quale v'è segnata una mano, e con questo calice si purificava il Beato



CROCE PROCESSIONALE ROMANICA.

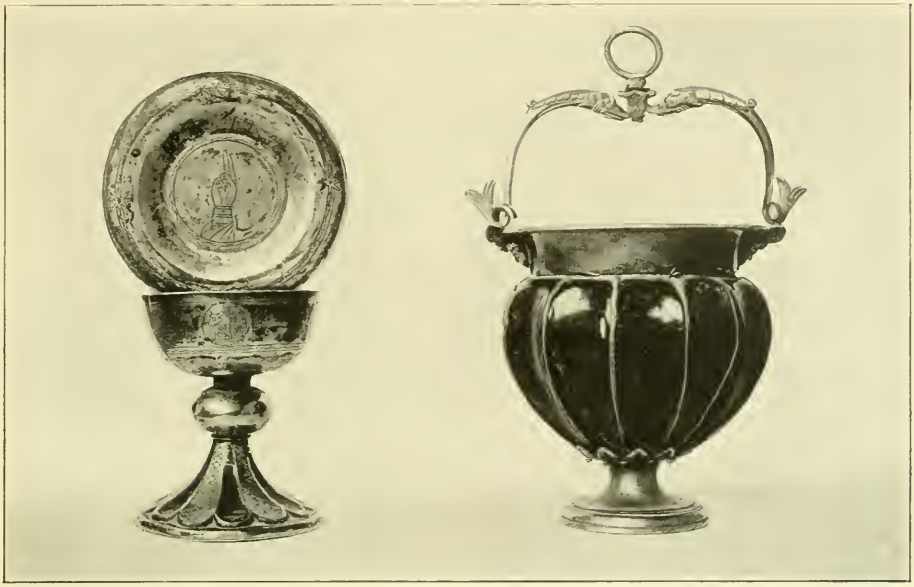
Francesco quando si comunicava ... La storia e l'autenticità di questa reliquia ha già formato oggetto di studio: noi possiamo solo asserire che questo raro calice con patena scodellata ove sono graffite quattro stelle nel bordo, la Mano, simbolo dell'Eterno, nel centro, e i quattro Evangelisti sulla coppa, è certo opera che rimonta al tempo di San Francesco.

Riuniti in una sola tavola *(pag. 563)* riproduciamo gli altri calici più antichi che non è agevole, per la loro semplicità, identificare con quelli ricordati dagli inventari. Il primo a sinistra, con graffiti e lavori di cesello, non ha smalti o altro di notevole; il secondo di rame dorato con smalti translucidi nel nodo, ove è la Pietà, la Vergine, Sant'Antonio da Padova, San Francesco e la

CALICE DI NICCOLÒ IV.

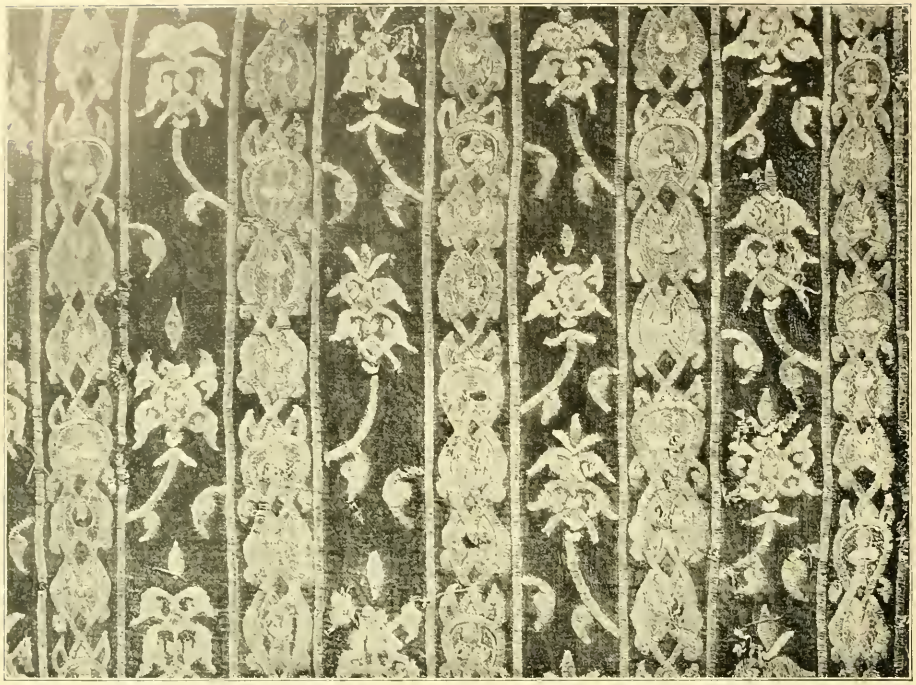
Maddalena, e uno stemma con banda rossa in campo d'oro. Sotto al piede v'è scritto: " in questo tabernacolo si conserva il latte di Maria Santissima ... Era questo dunque il sostegno di un reliquiario, trasformato poi in calice: negli inventari il latte della Vergine è ricordato in un piccolo ciborio d'argento, e questo calice è della fine del quattrocento.

Il terzo è opera del XVI secolo con teste di serafini cesellate nel piede e *cabochons* nel nodo; il quarto in rame dorato ha sul nodo alcuni nielli: la Madonna col Bambino, l'Agnello, la Pietà, la sigla di San Bernardino, e i santi Sebastiano e Francesco; d'arte locale della fine del quattrocento. E il quinto reca nel nodo in piccoli



CALICE DI S. FRANCESCO E SECCHIELLO DI MARMO VERDE.

CALICI ANTICHI DEL TESORO DI S. FRANCESCO.



DOSSALE RICAMATO DI BALDUINO II.

dischi i segni della Passione, una Pietà e una croce graffiti in argento.

Un calice del cinquecento con *cabochons* sul nodo e sul piede, porta il nome del donatore, Anton Maria dei Marchesi del Monte, abate di San Crispolto; un bel calice con statuina nel nodo e storie della vita di San Francesco finemente niellate sull'argento, è opera lombarda del 1613, donata da Isidoro Boniperto; un calice napoletano circa dello stesso tempo è tutto decorato da coralli rossi; infine un calice del 1707, dono del cardinale di Colloredo ed eseguito dall'abile orafo di Augusta, Gian Adolfo Gaap, reca nella corolla nel nodo e nel piede storie della Passione mirabilmente cesellate: di questo calice v'è anche una copia del tempo di Pio VII, con la punzonatura F. PINI. ROMA.

Le rubriche seguenti registrano i corporali e i paramenti d'ogni stoffa e colore, molti di questi donati da Nicolò IV, un pluviale con la storia a ricamo dei santi Stefano e Lorenzo, inviato da Bonifacio VIII, e numerosi altri donati da re, regine e cardinali. Fra gli *Aurifregi* o paliotti uno ve n'era preziosissimo, tempestato di perle, con storie della leggenda di San Francesco, do-

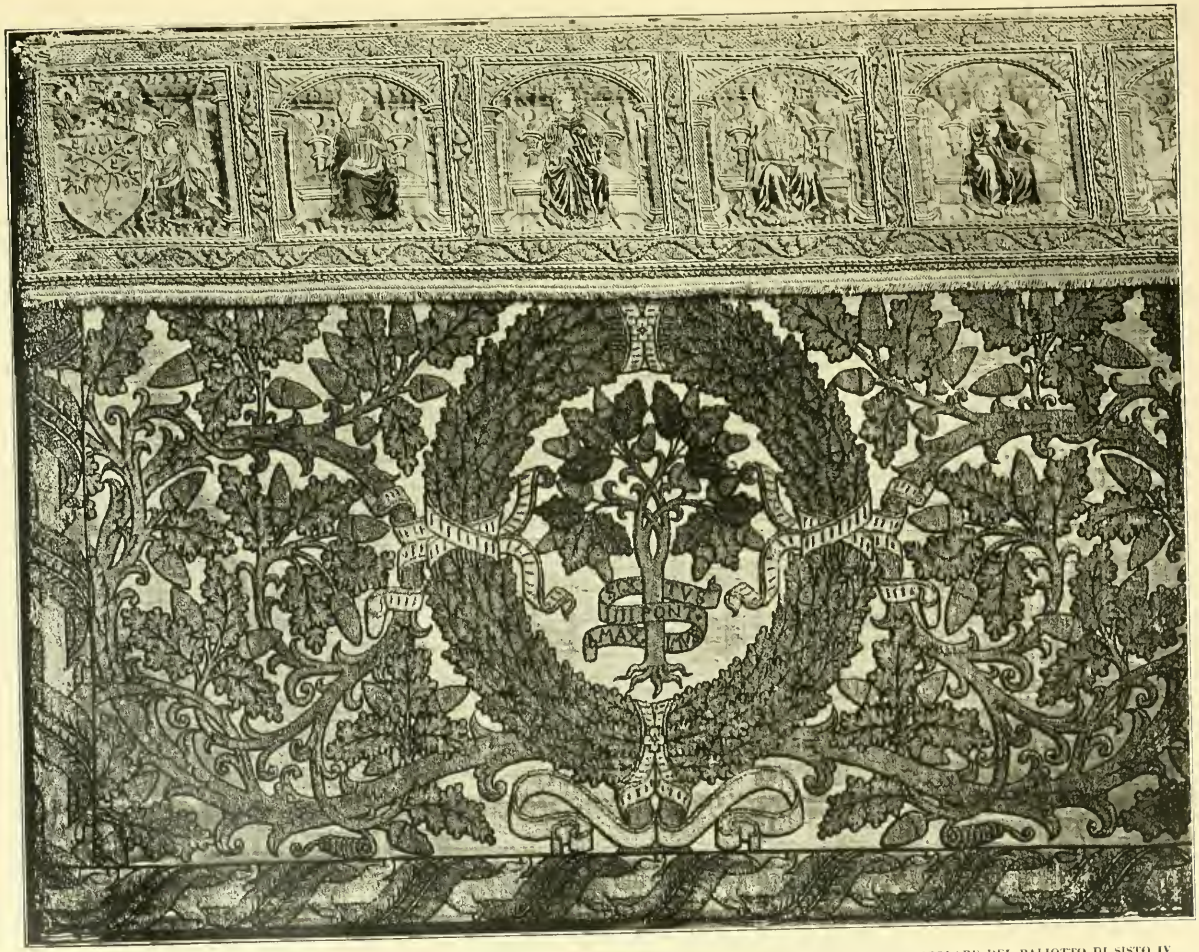
DOSSALE RICAMATO DI BALDUINO II.

PALIOTTO DI SISTO IV.

nato pure da Nicolò IV, insieme ad un altro con immagini di Patriarchi in campo d'oro.

Solo fra i *dossali* due se ne conservano ancora; li troviamo elencati fin dal 1338: " primieramente un grande panno giallo con grifoni ed altre bestie e uccelli d'oro. Inoltre un grande panno rosso con viticci aurei. Inoltre un panno rosso (quest'ultimo perduto) con leopardi entro grandi ruote, tutto dorato. I sopradetti tre panni li inviò l'imperatore dei Greci ... Se queste preziose stoffe (*pag. 564-65*) giunsero fino a noi, uniche fra le tante descritte negli inventari, lo dobbiamo al fatto che, più tardi, sorse la leggenda che le avesse inviate la beata Iacopa di Settisoglio per avvolgerne il corpo di San Francesco dopo morto. Dal drappo rosso infatti sono stati ritagliati vari pezzi e donati quali reliquie. Ma il primo inventario stabilisce chiaramente che il dono fu inviato dall'imperatore dei Greci, che altri non può essere che il francese Balduino II (1229-1237) che vestì l'abito di terziario francescano, ed è perciò spesso rappresentato nelle antiche serie dei personaggi illustri dell'ordine. I drappi sono in seta, lunghi oltre cinque metri e larghi uno e venti circa, ricamati in oro. Le illustrazioni dispensano dal descrivere queste stoffe, che, come altre venute dall'Oriente, tanta influenza esercitarono nei disegni ornamentali delle nostre industrie tessili medioevali: e queste sono fra le rarissime che possano datarsi con sicurezza.

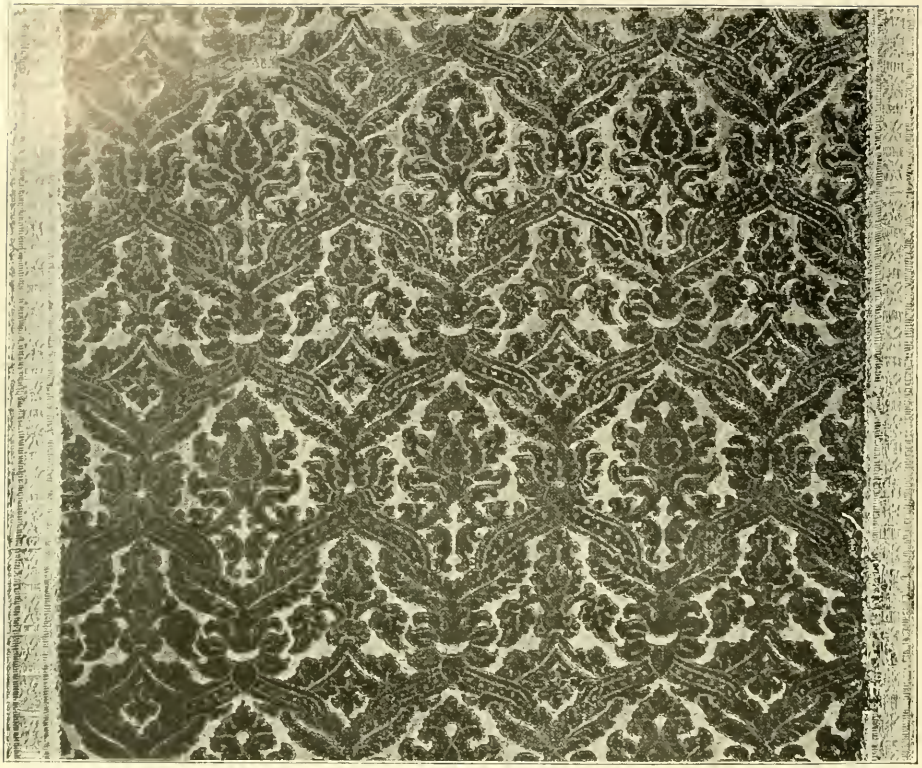
Il tesoro possiede anche il noto paliotto *(pag. 566-68)* di Sisto IV, donato da quel pontefice dopo il 1473, chè nell'inventario di quell'anno trovasi aggiunto da altra mano. Adolfo Venturi, che lo descrisse minutamente, lo assegnò ad Antonio Pollaiolo che fornì disegni anche per altri paramenti sacri che si conservano nell'Opera del Duomo di Firenze. Nel fregio superiore su fondo d'oro sono ricamati in seta la Vergine, San Pietro, San Paolo ed altri santi, sotto arcatelle. Nel centro v'è ritratto Sisto IV genuflesso innanzi a San Francesco, fra una ricca ornamentazione e tralci di rovere: entro due ghirlande di quercia l'albero araldico dei Della Rovere, e la scritta SIXTUS. IIII. PONT. MAXIMUS. Opera veramente



PARTICOLARE DEL PALIOTTO DI SISTO IV.

PARTICOLARE DEL PALIOTTO DI SISTO IV.

ARAZZO DI SISTO IV.

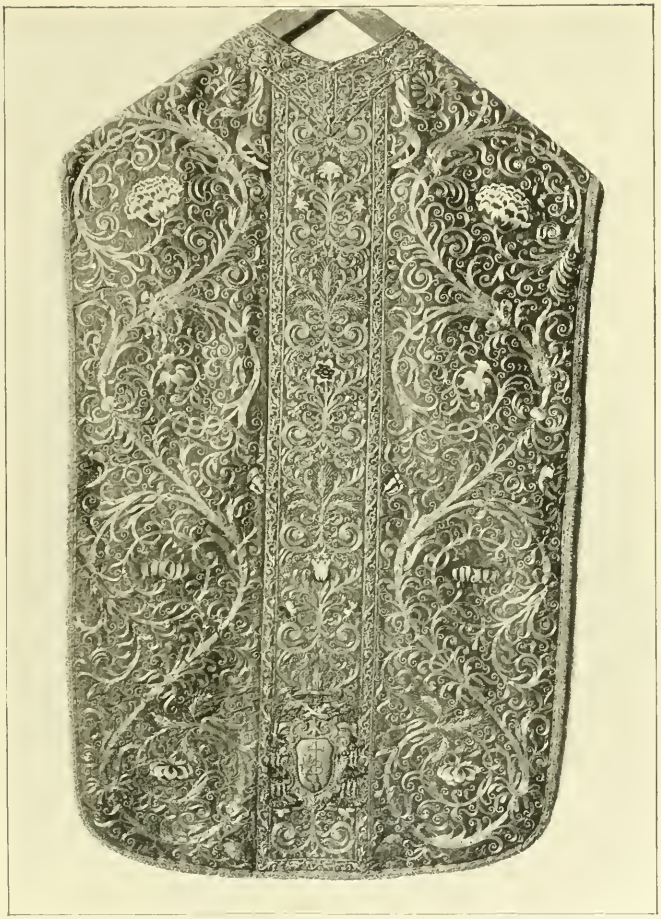


PALIOTTO IN VELLUTO CONTROTAGLIATO.

magnifica per il gusto decorativo, la nobiltà del disegno, la tecnica accuratissima e l'eccellente stato di conservazione.

Altro dono di Sisto IV è il grande arazzo fiammingo *(pag. 569)* dove anche campeggia il suo ritratto sotto quello di San Francesco, su fondo di azzurro intenso fiorito di gerani, di viole, di fiordalisi e di campanule: sotto ogni figura v'è tessuto il nome in lettere gotiche: a destra del papa Della Rovere, Nicolò IV e San Bonaventura, a sinistra Alessandro V e il cardinale Pietro Aureoli. Sopra, oltre San Francesco in atto di ricevere le stimmate, v'è il conte Elzeario, Santa Chiara, Sant'Antonio da Padova, Santa Elisabetta margravia di Turingia, San Ludovico da Tolosa e Bernardino da Siena: in alto, in una mandorla, la Vergine col Bambino. Questo arazzo, donato nel 1479, è opera fiamminga e per disegno e per esecuzione.

Tutti gli altri tessuti e ricami descritti negli antichi inventari sono andati perduti, tuttavia il tesoro della basilica possiede an-



PIANETA IN SETA VERDE.

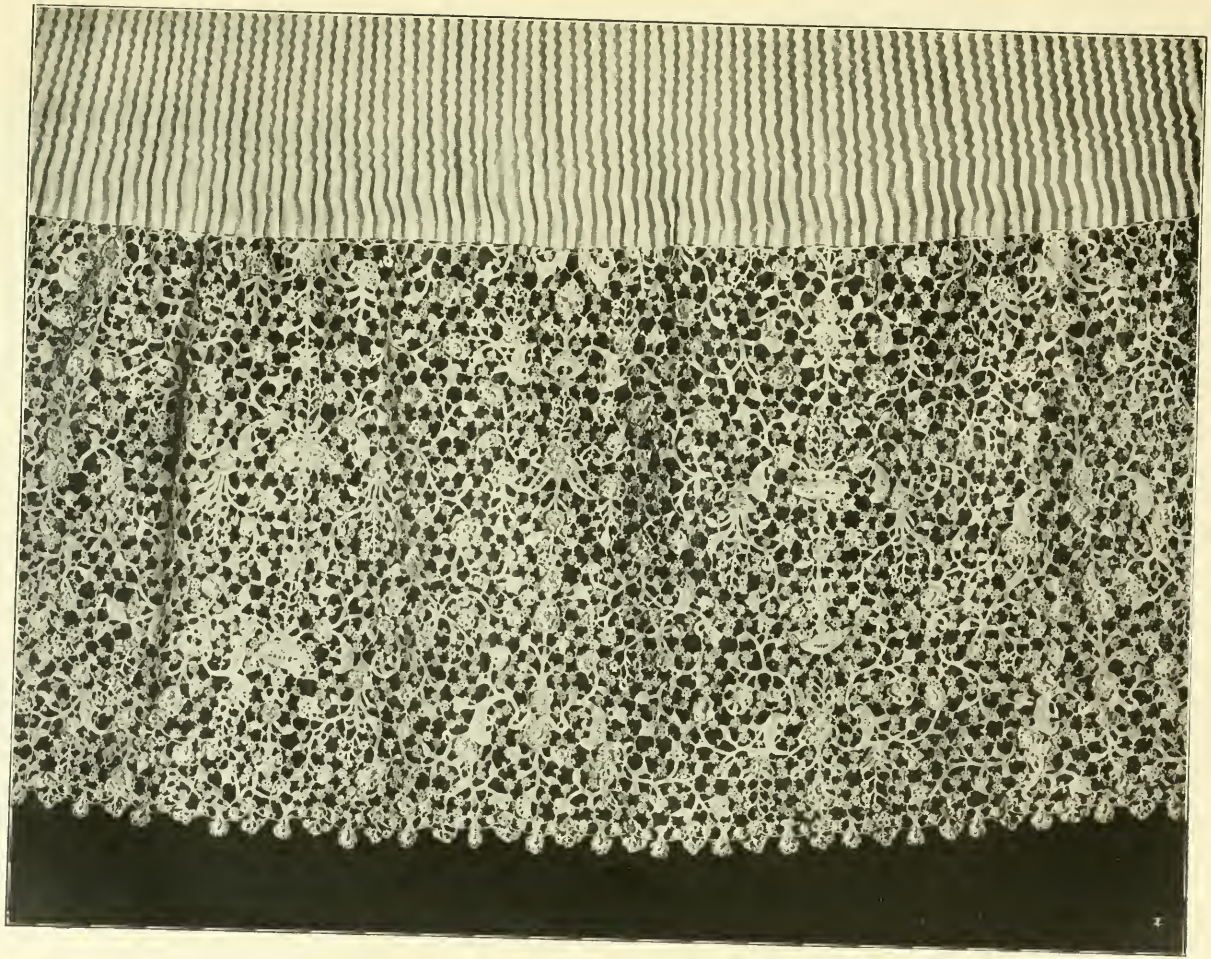
cora vari arazzi del XVI secolo, broccati e damaschi, velluti controtagliati (*pag. 570*) piviali e pianete ricchissime fra cui una in seta verde ricamata in oro che qui riproduciamo (*pag. 571*), numerosi paliotti d'altare, fra cui uno ricamato con la storia di Sant'Orsola (*pag. 572*), e, fra le trine, preziosa sopra tutte quella a punto rosolino di Venezia in un camice forse del XVII secolo (*pag. 573*).

Tre soli libri ricordati negli inventari sono pervenuti fino a noi, perchè conservati come reliquie: un Messale, un Epistolario, ed un Evangelario, così descritti:

PALIOTTO DI SANT'ORSOLA.

" Primieramente un Messale notato, con evangeliario ed epistolario, di scrittura parigina, e furono di San Ludovico ". Il santo francescano vescovo di Tolosa morì nel 1319, e fu canonizzato due anni dopo, ma il codice fu scritto e miniato a Parigi verso la fine del XIII secolo. Certo dopo il 1260, poichè nel calendario ricorre il nome di Santa Chiara e, nel testo, la sua messa. Manca però quella del *Corpus Domini*, aggiuntavi più tardi in un fascicolo che ora precede il calendario. Vero è che Urbano IV con bolla dell'8 Agosto 1264 aveva prescritto a tutta la Chiesa la celebrazione della festa del Sacramento nel giovedì dopo la domenica della Trinità, ma la bolla non ebbe effetto, e per la prima volta nel sinodo diocesano di Liegi del 1287 fu categoricamente prescritta la festa. L'omissione della messa del *Corpus domini* ci autorizza solo a ritenere questo codice anteriore al 1311, anno in cui Clemente V rinnovò e con migliore effetto le costituzioni di Urbano IV, e possiamo credere che allora vi fosse aggiunto il fascicolo con la nuova messa. Il messale è quello comune della chiesa romana; la festa di santa Elisabetta d'Ungheria, che non manca mai ne' messali dell'Ordine, qui non è ricordata, e i santi della chiesa di Francia sono pochi, quelli che rientravano nella compilazione ordinaria dei calendari.

L'Epistolario e l' Evangelario, in nitida scrittura su pergamena bianca e levigata, non hanno miniature, e sono di formato minore del Messale. Questo fu fatto rilegare circa al tempo di Sisto IV con tavolette e borchie d'argento, e due grandi nielli, uno al diritto e uno al rovescio, con San Francesco e San Ludovico di Tolosa. Quasi tutte le feste principali cominciano con un'iniziale miniata a figure; ricorderemo soltanto quelle qui riprodotte *(pag. 574)*, a pagine intere: Cristo Cro-

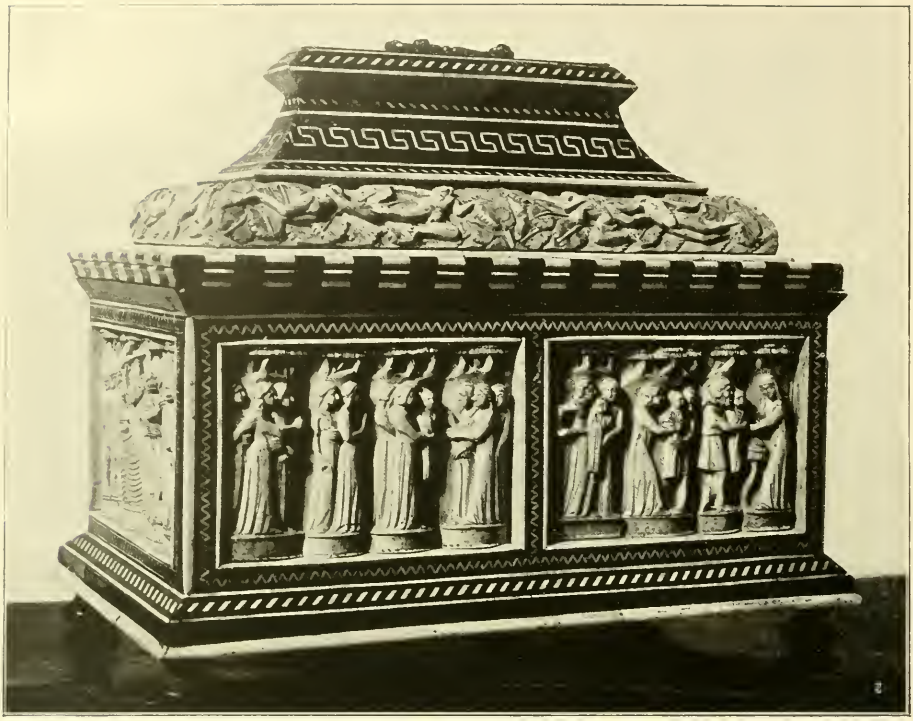


TRINA A PUNTO ROSOLINO DI VENEZIA.

MINIATURA FRANCESE DEL MESSALE DI SAN LUDOVICO.

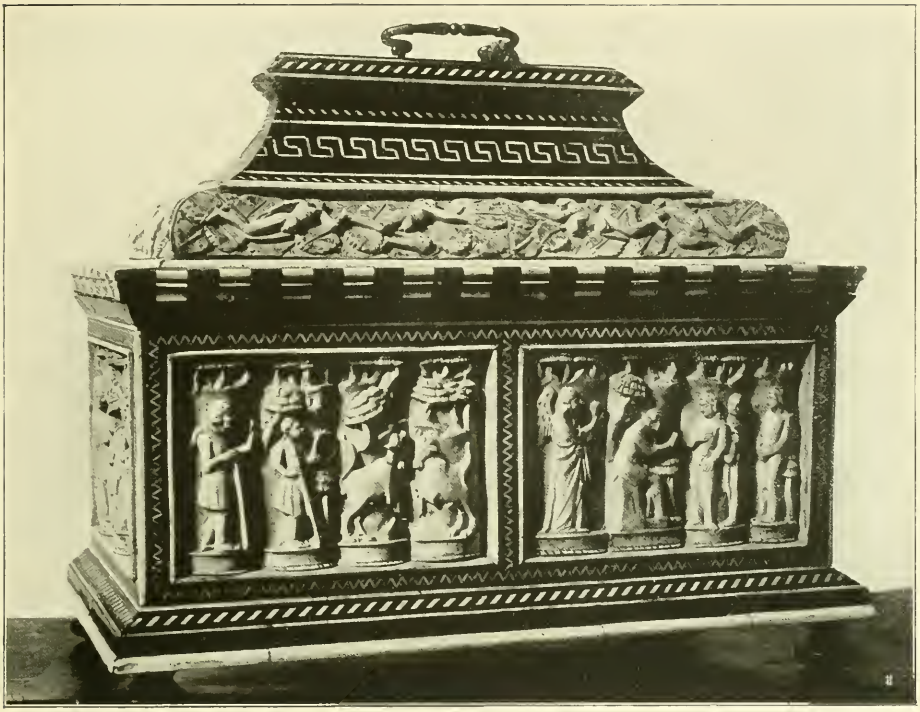
MINIATURA FRANCESE DEL MESSALE DI SAN LUDOVICO.

MADONNA COL BAMBINO: AVORIO FRANCESE.



COFANETTO ALLA CERTOSINA - DIRITTO.

cifisso fra la Vergine e San Giovanni e in alto due Angeli che sorreggono il sole e la luna: attorno alla croce una banda di cielo stellato, ne' tondi, agli angoli, in alto due angeli con turibolo, in basso due *figure* simboliche della Crocifissione: a sinistra il segno tracciato dagli Ebrei sulla porta delle loro case col sangue dell'agnello pasquale. Nella Glosa ordinaria questo segno era il *tau* (T): ravvicinando il passo dell'Esodo a quello di Ezechiello ove il profeta annunzia di aver visto l'angelo di Dio segnare la fronte dei giusti con la lettera T, poichè questa lettera somiglia alla croce, si ritenne fosse un'allusione al Crocefisso. Sull'altro tondo v'è il serpente di bronzo che Mosè aveva fatto elevare su una pertica per la guarigione del suo popolo; e pure questo passo de' Numeri è già anche dal Vangelo dato come figura simbolica della Crocifissione. Nella pagina di fronte, entro una mandorla a fondo d'oro è rappresentato Cristo in maestà, seduto su un trono ad arcatelle, benedicente con la destra, e con la sinistra posata su un globo. Attorno al clipeo i simboli dei quat-



COFANETTO ALLA CERTOSINA: ROVESCIO.

tro Evangelisti, e nei medaglioni agli angoli i Profeti maggiori, seduti, non con il filatterio, ma col libro delle loro profezie. In queste miniature secondo l'uso francese del tempo, le carni sono lasciate bianche, e le figure di una ricercata eleganza sono lunghe e sottili, il disegno netto e fermo, alquanto calligrafico e stilizzato, i colori vivaci, l'oro lucente. Che queste finissime miniature siano parigine, ce l'attesta e lo stile e l'inventario del 1338: quanto alla loro data le riteniamo degli ultimi anni del duecento, anche per i caratteri paleografici.

Solo nell'inventario del 1430 è notata: "un'altra immagine della Beata Vergine col figlio in braccio di avorio, assai bella". La Madonna *(pag. 575)* seduta col figlio ritto sul suo ginocchio destro, è scolpita in un solo pezzo d'avorio, e posa su una base rettangolare decorata di finestre bifore e rose dipinte. Delicati colori avvivano questo gruppo; il volto sereno della Vergine, quello arguto del Putto, le mani dalle dita affusolate e mosse con ricercata eleganza, sono tinte in rosa; il manto del Bambino è foderato di azzurro con stelle d'oro, quello

PIATTO E MESCIACQUA DI MURANO.

della Madre orlato di disegni cruciformi verdi e turchini. Questa scultura in avorio è un autentico capolavoro, forse l'esempio più squisito e pieno di grazia della scultura spiritualistica francese della fine del XIII secolo. La grande statuaria del glorioso periodo delle cattedrali gotiche vi si riflette nobile e monumentale, ma come addolcita dalla materia trattata con rara perizia e aggraziata dall'armoniosa policromia.

Merita d'essere ricordato un cofanetto alla certosina *(pagg. 576-77)* con tarsie policrome e genii e fogliame sul coperchio, e sei storie scolpite nell'osso, forse da Baldassare degli Embriachi. Fra i cristalli, un grandissimo piatto di Murano col suo mesciacqua ansato (*pag. 578*) ed una capace coppa (*pag. 579*) ornata di perline di vetro colorato disposte a squame, del XVI secolo. Intagliato nel duro marmo verde v'è un secchiello, con manico del tempo del Cellini (*pag. 563*).

Questi i principali oggetti del tesoro di San Francesco d'Assisi. E ci auguriamo che presto, ordinati decorosamente nell'ampio refettorio del Sacro Convento, insieme agli antichi quadri, siano esposti all'ammirazione del pubblico.

UMBERTO GNOLI.

COPPA DI MURANO.

BIBLIOGRAFIA.

Alcuni oggetti del tesoro furono accuratamente descritti dal P. Bonaventura Marinangeli, in vari fascicoli, dall'anno XV in poi, della *Miscellanea Francescana*. Il paliotto, i drappi e la statua d'avorio furono editi dal Venturi in *L'Arte*, 1906, 216 e segg.; e questi e vari altri oggetti da U. Gnoli, *L'Arte Umbra alla Mostra di Perugia*, Bergamo, 1908. L'Alessandri ed E. Pennacchi ci hanno dato un'edizione diplomatica degli *Inventari della sacrestia del sacro Convento d'Assisi compilati nel 1338 contenuti nel codice 337 della Comunale di Assisi*. Quaracchi, 1920. Per gli inventari cfr. anche Fratini, *Storia della Basilica e del Convento di S. Francesco di Assisi*. Prato, 1882. Per le spogliazioni subite dal tesoro vedi Cristofani A. *Delle Storie di Assisi*, Assisi, 1902; e Ehrle, *Zur Geschichte des Schatze der Bibliothek und des Archivs der Päpste im XIV Jahrh.* in *Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte des Mittelalters*, Berlin, 1885, I, 228-364.

Le fotografie furono tutte eseguite appositamente per questo articolo dal Cav. Carboni, Direttore del Gabinetto fotografico del Ministero dell'Istruzione salvo le figure a pagg. 564, 565 e 569 da fotografie dell'I. I. A. G. di Bergamo, e la figura a pag. 572 di Alinari.

LE TAVOLETTE VOTIVE DELLA MADONNA DEI MIRACOLI DI LONIGO.

Non perde a volte del tutto il suo tempo chi indugia nei santuari a passar in rassegna le cento tavolette votive poste in lunghe file tra i cuori, le braccia, le gambe e i seni d'argento e le grucce, intorno alle iconi miracolose. Quelle ingenue espressioni della fede, oltre che testimoniare delle credenze e del costume attraverso i tempi, rivelano spesso rudimentali ma forti caratteri d'arte popolare. La speranza però di trovare in tanto numero qualche tavoletta antica rimane quasi sempre delusa. Anche ai miracoli invecchiare non giova. Vengono cacciati nell'ombra: mentre, a dimostrare inesausta la fonte della grazia divina, si dà la gloria e il grido ai più recenti. Questi voglion esser mostrati in primo piano; gli altri, con l'imponenza del numero, basta facciano da sfondo. Così le tavolette più vecchie van confinate sempre più su, finchè, quando la parete ne è colma, scompaiano guaste dal tempo, nere di polvere e di fumo.

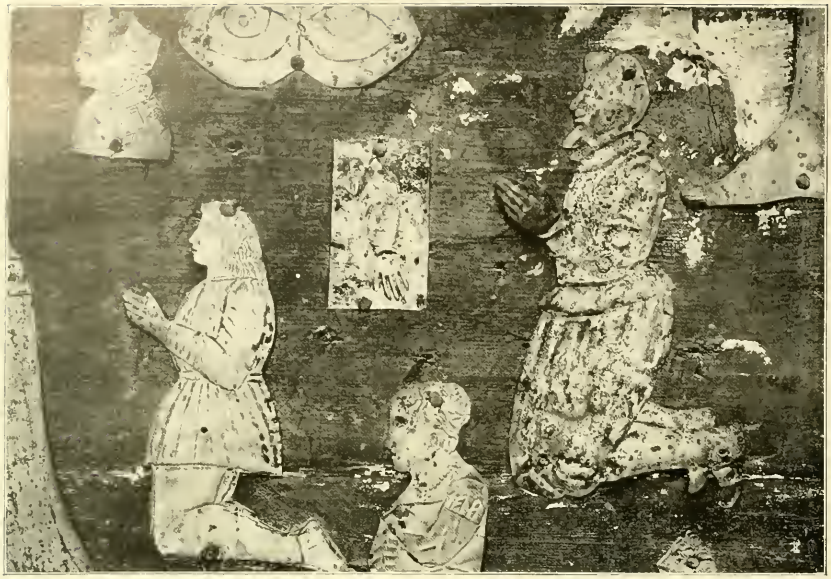
Nel santuario della Madonna dei miracoli di Lonigo, di contro al sacello dell'immagine miracolosa, in quella bellissima chiesa lombardesca, tra mille tavolette infilate una sull'altra, ne scorsi, anni sono, alcune in alto che subito mi parvero molto antiche e rare. Ma solo di recente, dopo l'occupazione militare del santuario e dell'attiguo convento, dati i non pochi lavori necessari di riordinamento, potei averle tutte staccate e raccolte in una stanza, sì da considerarle una per una. Durai un giorno intero a liberarle, per quanto era possibile, dalla polvere, sprofondando, attraverso i secoli, nel mondo del miracolo; il miracolo che risana malattie, pestilenze, distorsioni, corruzioni, che salva dai precipizi e dagli agguati, che libera i prigionieri, che sostiene i torturati, che caccia i demoni vivi dagli ossessi. Rimasi sconvolto da quell'urlo infinito di miserie umane; mi sentii intaccato, nel rimuovere quella polvere secolare, dalla necessità secolare di credere al portento, se, fra tanti pericoli, fra tante miserie, pur continuiamo a vivere, illusi di dover esser felici. Trattando con le mie mani tutta cotesta dolorante materia umana, come serbare la freddezza dell'archeologo fra tante raffigurazioni, per lo più brutte, ma tanto più crudamente vere, di spasimi e di pericoli, col ritornello continuo, monotono, infinito delle iscrizioni, che esaltano, che ringraziano? Come distinguere quanto spettava al mio compito di studioso d'arte, da quel che commoveva e incatenava il mio sentimento d'uomo? Se ne sarebbe potuto derivare un trattato di patologia, attraverso le superstizioni e le cognizioni dei tempi; un altro sulla criminalità e sulle armi: spade, pugnali e fucili d'ogni specie; un altro sui cavalli e sui carri, cagion precipua di disgrazie, e sulle case pericolose a chi edifica e a chi abita; un altro, raccapricciante, sui pericoli che minacciano i bimbi, e così via. E,

argomento importantissimo, il letto: il più comune rifugio del dolore umano. il letto, dove si pena e si muore, sia il letto del povero o del ricco. il letto del quattrocento o dell'ottocento, il letto in tutte le sue forme e varietà, col gradino e con la testiera, coi cuscini, con le coperte, col baldacchino e con le tende! Ogni tavoletta aveva la sua importanza: era un frammento di vita.

Dovetti smettere per ritornare il giorno dopo a pescare in quel mare un centinaio di tavolette, che, per l'antichità e per certo lor rude senso d'arte, meritano di esser, con opportuni restauri, sottratte alla rovina, e conservate con maggior cura.

Voglio dar brevemente notizia delle prescelte, accontentandomi di richiamare su tutte l'attenzione di chi volesse considerarle per la storia della vita e del costume del popolo nostro.

Il santuario della Madonna dei miracoli di Lonigo, ai piedi dei Berici azzurri, come quello vicino della Madonna del Tresto sotto gli Euganei, trae origine da un atto sacrilego contro l'immagine sacra di un sacello campestre. Torbida, la canaglia delle grandi città, verso la fine del quattrocento, suscitava spesso con le sue nequizie l'indignazione e il fervore religioso del buon popolo del contado. Racconta la storia del nostro Santuario che due sciagurati calzolai di Verona, avendo condotto alla fiera di Lonigo, il primo di maggio del 1486, un loro ricco collega per derubarlo, lo uccisero quivi a tradimento. Fuggendo, a un miglio circa fuori del Castello di Lonigo, sulla via di Verona, si nascosero a dividere il bottino in un oratorio diruto dedicato a San Pietro. Il meno perverso dei due, Guglielmo, vedendo l'altro, Antonio, porre le armi imbrattate di sangue, insieme con la preda da spartire, proprio sull'altare consacrato, preso da subito terrore del sacrilegio, rabbrividì alla vista di una Santa Vergine dipinta ad affresco sopra l'altare, che sembrava guardarli. Non li vedeva forse la Vergine, non avrebbe testimoniato della loro infamia? L'altro mariolo, a bandir gli scrupoli e i terrori del compagno, afferrò il coltello insanguinato e, bestemmiando, lo piantò nell'occhio sinistro della Vergine. Dalla ferita spiccia sangue, la figura dipinta si ravviva, si muove come un automa, alza il braccio e porta la mano dolorosamente a comprimere la ferita. Fuggono i due atterriti per diverse vie. Antonio, il perfido ladrone, riescì a scampare, invece il povero Guglielmo, rifugiatosi per sua disgrazia nell'abbazia di San Zeno a Verona, che non dava immunità ai sacrileghi, preso dagli sbirri, condannato dai magistrati, prima del supplizio, raccontò e accreditò il miracolo della santa immagine di San Pietro di Lonigo. Il popolo accorse subito al piccolo oratorio e già il 7 maggio dello stesso anno 1486 vi era portato in barella Stefano Cavazzon del vicino paese di Zimola caduto sotto il suo cavallo, fracassato dai calci, con la colonna vertebrale fratturata, e dopo breve preghiera saltava in piedi e ritornava a casa risanato. Cotesto miracolo, che la Magnifica Comunità di Lonigo prese a celebrare il 7 maggio come l'origine del santuario, è ricordato da un dipinto del 1610 che riproduce ingrandita, secondo l'epigrafe, l'antica tavoletta rovinata del 1486. Gli fa riscontro un altro quadro copiato nello stesso anno dalla tavoletta votiva donata, nel 1510, da una gentildonna, Angiola Romana, che, persuasa da una sua ancella, era venuta da Roma a Lonigo per



EX-VOTO RITAGLIATI IN STAGNOLA - RITRATTI DAL PRIMO ALL'ULTIMO DEL CINQUECENTO (*Fot. Filippi, Venezia*).

una sua mammella dilaniata da un cancro ed era stata completemente risanata. Così la fama del santuario, che in quel primo ventennio aveva colmato di grazie gli abitanti delle ville sparse sui Berici e in tutta la pianura, era giunta sino a Roma, segnando il culmine della sua fortuna.

I benedettini di Santa Maria in Organo di Verona, della congregazione di Monte Oliveto, antichissimi proprietari, per donazioni imperiali e papali dei fondi rustici che circondano il primitivo sacello dove era l'affresco miracoloso, non avevano mancato già nel 1487, di assicurarsi con rescritto di Innocente VIII, la piena giurisdizione sul santuario, e, crescendone la fortuna, ne avevano ingrandito a più riprese l'edificio, aggiungendo nel 1499, al primo corpo, convertito quasi in atrio, tutta una nuova grande navata, che porta sulle alte sottili arcate in pietra viva, insegne accreditatissime di bellezza, gli stemmi dell'organo, come nella loro Santa Maria di Verona, e in una cappella anche le imprese propiziatorie dei Gonzaga di Mantova.

Di fatti nella serena armonia dello stile lombardesco tutto il santuario gareggia con le più belle chiese della regione. Nella prima metà del settecento un buon maestro veneziano decorava ad affresco l'abside e la navata maggiore con panneggi, trofei e finte architetture che per il loro merito decorativo non si possono oggi cancellare, per quanto disturbino la purità delle linee, pure e svelte, della rinascenza. Ciascun anno le grandi fe-

TAVOLETTA VOTIVA di FELIPO CAMPESE (1491).

TAVOLETTA DEL GENTILUOMO (1499).
(*Fot. Filippi, Venezia*).

TAVOLETTA DELLA MADONNA CHE ADORA IL BIMBO (*Fot. Filippi, Venezia*).

stività della Vergine: l'Annunciazione, l'Assunzione e la Natività portavano immense adunate di popolo nei campi tutto intorno al santuario, perchè nei giorni successivi del 26 marzo, del 14 agosto e del 9 settembre si aprivano le fiere dette della Madonna di Lonigo, rinomatissime in tutta la pianura veneta e specialmente nel Trentino e nel Mantovano. Tanto ricco era l'introito dei posteggi, delle gabelle, degli affitti delle botteghe o baracche di legno di proprietà degli Olivetani, che sorsero liti tra questi e la Comunità di Lonigo per la divisione del grasso bottino. Negli ultimi tempi la fiera era data in appalto a forti somme e si costruivano speciali ponti di fianco alla strada per facilitare il passaggio della folla. In quei giorni di festa, con speciale solennità, venivano accettati gli ex-voto e le tavolette votive.

Dobbiamo immaginare, nel piano tutto intorno, torme di cavalli e di ogni altro bestiame, mucchi di derrate, di stoffe, di terraglie, sensali e ciarlatani urlanti e villani inebetiti, e tra il tumulto, prossime alla chiesa, le baracche dei venditori delle sacre immagini della Madonna miracolosa.

Su coteste panchine, tra i ceri votivi e le candelette, il devoto trovava anche gli ex-voto di stagno, e lì presso qualche artista rusticano stava pronto a ritagliare e a sbalzare le laminette sottili per cavarne dei ritratti. Se ne conservano di molto interessanti in parecchie polverose tele appese sulle pareti nella cappella del miracolo; e ne diamo qui esempio per qualcuno dei

TAVOLETTA DEL CONTADINO DEVOTO (*Fot. Filippi, Venezia*).

più antichi. Or quivi possiamo immaginare anche il pittorucolo da pochi quattrini, con belle e pronte in mostra le consuete tavolette votive. Gli bastava aggiungere qualche tratto per accontentare il cliente, per adattare il consueto schema al caso particolare; poi attaccava sopra il cartellino col nome e la data e le solite dicerie di ringraziamento.

Dalla Madonna della Vittoria del Mantegna alla Madonna di Foligno di Raffaello, molte sono le opere eccelse che converrebbe elencare tra gli ex-voto, anzi quasi tutte quelle dove, presso alle sante immagini, sono raffigurati i devoti: e non è forse unico il caso del povero Lorenzo Lotto che, inetto alla dura lotta della vita, nello squilibrio mentale dei suoi mistici sogni, finì col cercar sulle porte del santuario di Loreto le piccole commissioni dei devoti. Fra le tavolette votive di Lonigo, nessuna si

TAVOLETTA DEL CONTADINO CHE POTA L'ALBERO.

(Fot. Filippi, Venezia).

avvicina al capolavoro, nè può essere attribuita ad artista di grido: sono tutte prodotto della minore o infima arte dei pittorucoli da fiera, come attesta la stessa piccolezza del formato delle tavolette e la nessuna cura di sottostanti imprimiture. Tuttavia sono molto importanti e gustosissime appunto per cotesto loro carattere prettamente popolare, che le distingue dalle consuete pitture delle botteghe cittadine, e per la spontaneità di improvvisazione, che le rende molto gradite. Quelle, dico, che possiamo riferire agli ultimi anni del quattrocento e alla prima metà del secolo successivo, quando il gusto istintivo di tutto il popolo nostro raccoglieva la luce della grande arte, e, semplificando, ne accentuava nelle sue espressioni, la potenza dello stile.

Tra le più antiche tavolette della raccolta di Lonigo ve ne sono alcune che sembrano

TAVOLETTA DELLA MORIBONDA
(*Fot. Filippi, Venezia*).

TAVOLETTA DEL BIMBO FERITO DALLE FORBICI (*Fot. Filippi, Venezia*).

TAVOLETTA DEL BIMBO IN CULLA
(*Fot. Filippi, Venezia*)

fatte sul modello di quelle rozze stampe cavate da intagli su legno, spesso colorate, comuni alle illustrazioni delle storie e poesie di devozione popolare, che si vendevano nelle festività delle fiere con le immagini delle più celebrate madonne o di Sant'Antonio.

Una che porta sui margini l'iscrizione: *Die 3 zugno 1491 questa opera ha fato far ser felipo campese*, mostra, ad esempio, tutta la vigorosa semplificazione dell'intaglio sul legno *(pag. 583)*. La Madonna che era nell'affresco miracoloso raffigurata come la regina degli apostoli, siede quivi senza bimbo, incoronata, e porta, singolarità dell'immagine di Lonigo, la mano in alto a comprimere l'occhio ferito. Ai lati stanno i devoti Ser Filippo Campese e la sua donna contadina, ritratti con grossolana vigoria, bruttissimi ma vivi. Grosse righe nere delimitano i contorni delle figure, le pieghe delle vesti, i tratti del viso, mentre i fondi sono tinteggiati larghi e uniformi. D'altro genere, ma più orrenda ancora, la Madonna di un'altra tavoletta, che porta grafito l'anno 1499, appare come un idolo mostruoso davanti al quale s'inginocchia col berretto in mano, sul terreno sparso d'erbe e di fiori enormi, un devoto gentiluomo campagnuolo, di vigorosa espressione e di forte carattere *(pag. 583)*. Dello stesso autore abbiamo un consimile exvoto, meno ben conservato, che al posto del gentiluomo fa vedere un grosso pupazzo tutto fasciato nelle lenzuola. Sempre del genere delle stampe colorate una terza tavoletta mostra arte più fine, oltre che per la stilizza-

TAVOLETTA DELLA MADONNA DI LORETO (1502)
(*Fot. Filippi, Venezia*).

zione dei cespi erbosi sul terreno, per la limpida vivacità dei colori. Forse, poichè la Madonna figurata non è quella di Lonigo, essa deriva da qualche centro lontano (*pag. 584*).

Non credo di esagerare se considero nel loro genere come veri capolavori due altre tavolette, probabilmente di uno stesso pittore popolaresco, tanto ne è bella, larga, chiara la intonazione dei piani e tanto espressivo ne è il disegno. Mi ricorda un Piero della Francesca elementare e istintivo quella del devoto contadino inginocchiato su di una terrazza, rosea come la balaustrata e a sfondo il cielo chiarissimo, con un alberetto nudo e poche frasche (*pag. 585*). La Madonna col libro e la mano all'occhio appare singolarmente come in un quadro che campeggi in aria. Si noti nell'altra, che ha la stessa intonazione chiara e schematica nei due piani, la bellezza, quasi da disegnator giapponese, dell'albero sul quale il contadino arrampicato sta tagliando i lunghissimi rami, col grosso falciotto, ancor oggi in uso nelle nostre campagne per simili potature (*pag. 586*).

Dopo cotesto gruppo, che si avvicina alle stampe colorate, ho raccolte altre tavolette del primo cinquecento che derivano strettamente dalla pittura qual si praticava nei due centri opposti e quasi equidistanti da Lonigo nella immensa pianura: Vicenza e Verona. Un disegnar vigoroso, un colorir forte e denso avvicina talune di coteste tavolette ai vicentini, e naturalmente al Montagna; un colorir chiaro, leggero, vibrante, che accarezza le forme nell'atmosfera, vi ricorda i veronesi Francesco Morone o Giro-

TAVOLETTA DI ZUAN MARTINEL DA RIVA DI TRENTO (1517) (*Fot. Filippi, Venezia*).

lamo dai Libri; mentre altri tipi mostrano di aver tratto dagli uni e dagli altri, ed altri invece se ne distaccano con accenti personali indefinibili.

Certo non era ignota la vigoria del Montagna al pittore della tavoletta, colla moribonda già agli estremi, col prete che legge l'ultimo *confiteor*, quando appare a salvarla la Vergine miracolosa (*pag. 587*). La semplice stanza è occupata dal letto monumentale aperto, all'uso contadinesco, dalle due parti da testa e da piedi, per servire a tutta la famiglia. L'assistente inginocchiata su l'alto gradino con in mano il cero acceso e la testa coperta, come usano le donne in chiesa, dal panno bianco a turbante, ha imponenza non disdicevole alle figure ascetiche di Bartolomeo; mentre il prete, nel taglio acuto del profilo, nello sforzo dei muscoli facciali, nelle mani dai pollici enormi, si direbbe una caricatura, se tali esagerazioni non fossero elemento necessario a cotesta arte popolare.

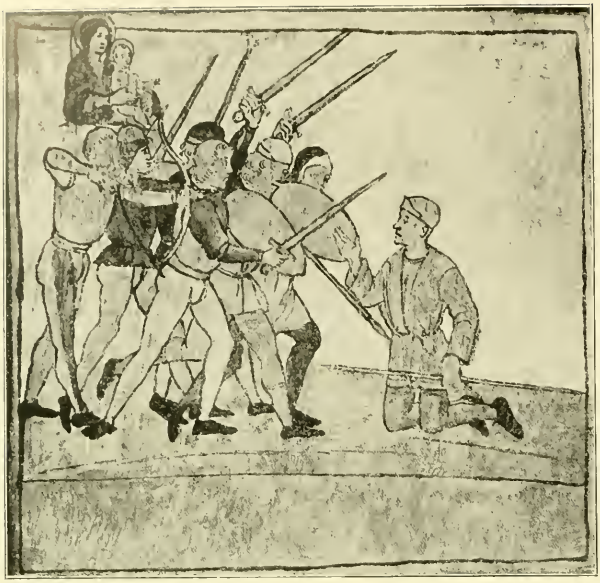
Più rozza ma molto espressiva la tavoletta che segue qui riprodotta, raffigurante una madre seduta fuor della casa con in braccio il bambino, che giuocando si è piantato in gola le forbici (*pag. 587*). Forse le avea tolte al tavolo del padre sartore, che accorre qui e invoca la Vergine. La portentosa è subito presente, seduta in trono sulla piazza e il padre le offre il bimbo liberato, che ha le forbici in mano. Se anche la Madonna miracolosa di

TAVOLETTA DEL GENTILUOMO DI CAMPAGNA (*Fot. Filippi, Venezia*).

Lonigo, in figura di Assunta, ne era priva, qui non poteva mancare Gesù bambino, che applaude in fatti al suo piccolo compagno liberato e vorrebbe prendergli le forbici e giuocare con lui. Nello sfondo tra la casa del sarto e un palazzo signorile si apre una strada con in fondo la chiesetta della villa. Un altro bimbo è malato e morente nella sua culla e la madre lo vigila, quando, invocata dal padre in ginocchio, la Vergine appare a liberarlo (*pag. 588*). Commuove la cura posta dal pittore nel ritrarre la culla del bambino coi suoi capitelli e i frontoni, arcuata sotto per la ninna nanna, e tutta dipinta di verde, col suo *agnus dei* sulla testiera.

Generalmente in coteste tovolette vediamo ritratta la piccola gente delle ville e dei luoghi prossimi alle colline beriche e della piana: piccoli proprietari e artigiani modestamente vestiti di nero, qualche volta con certa eleganza, come il padre del bimbo in culla, altre volte contadini in lungo farsetto nero e calzoni bianchi, come il giovane che taglia i rami su l'albero e il devoto raffigurato con grande verità in un'altra bella tavoletta, qui riprodotta, inginocchiato davanti alla Madonna della Casa di Loreto (*pag. 589*).

Presso di lui, in aperta campagna, dietro un cespuglio, si intravvede in terra un uomo ferito, forse lo stesso donatore, che avrà raccontato il brutto fatto occorsogli nel cartellino in pergamena, caduto, come tanti altri, dal rettangolo in basso dove era fissato. Da cotesta possiamo arguire che a Lonigo, portate nell'occasione delle fiere, erano accolte anche le tavolette dedicate



TAVOLETTA DEL VIANDANTE ASSALITO.

(*Fot. Filippi, Venezia*)

ad altre più celebri madonne miracolose. Taluno, che meglio se ne intendeva, sapeva al bisogno ricorrere all'aiuto e prometter visite e doni a parecchi santuari, a parecchie madonne e santi miracolosi cumulativamente.

Ad esempio una tavoletta di poco merito dal nostro punto di vista artistico, che raffigura un frataccione francescano dentro al suo letto, coperto dal tondo baldacchino e protetto dalla tenda, in atto di orazione alla Vergine, apparsa in cielo e a Sant'Antonio, porta la seguente iscrizione: *A di 19 de settembre 1521, mi frate zuan iacomo del ordene di santo francesco notifico a tutti come io essendo a salò amalato d'una infermità incurabile per nove giorni fece voto de andare tapino a s. maria de lonigo et de treviso et a s. antonio de padua et a s. gotardo de trento et subito fu liberato donde miracomando a le elemosine et devotione vostre.*

In cotesti divoti pellegrinaggi taluno dei più esaltati veniva vestito da romeo, come forse quel giovanetto in casacca succinta coi capelli spioventi e incoronato di verde, come un San Rocco pellegrino, che in una bella tavoletta dei primi anni del cinquecento, si inginocchia estatico in mezzo alla campagna ad adorare la Vergine apparsa in cielo. Il dipinto, che non faccio qui riprodurre, perchè la fotografia non renderebbe il colorito chiaro e luminoso, ricorda Francesco Morone e gli altri graziosissimi veronesi e in modo speciale dobbiamo ammirare la deliziosa freschezza, tanto in questa tavoletta che in parecchie altre contemporanee, del paesaggio, che rende così bene con poche notazioni la delizia

TAVOLETTA DEI MARIUOLI FUGGITI DALLA PRIGIONE (1502).

(*Fot. Filippi, Venezia*).

verde del piano e l'azzurro delle colline.

A stato più signorile di quelli che abbiamo veduti sino qui, doveva appartenere il devoto ritratto con tanta verità nella sua comoda camicia da notte e in berretto, che postosi a sedere sul suo ampio letto dall'alta testiera ben sagomata ringrazia la Vergine. La tavoletta conserva dipinta accuratamente nel cartiglio l'iscrizione: *Zuan Martinel da Riva de trento siando infermo fece vodo de andar a S. Maria da Lonigo e per gracia di quella fu liberato 1517* (*pag. 590*). La famiglia del gentiluomo di campagna veronese ci appare in un'altra tavoletta che è delle più belle (*pag. 591*). Il padre e la madre, due ritratti vivi e di grande carattere, presentano alla Vergine, come graziato, un figlio già adulto, che sopra le calze porta come il padre il mantello corto e tondo dei cavalieri, il primo azzurro e il secondo nero, foderato di bianco, mentre l'austera madre, quasi monacalmente, si copre e si fascia anche sotto la gola col panno bianco. Il cielo luminoso sovrasta le verdeggianti colline e il terreno sparso di sassolini, è tagliato sul davanti come rupe, nel modo caro ai nostri pittori dell'ultimo quattrocento e specialmente a Girolamo dai Libri.

Dopo i contadini e i borghesi e la nobiltà cavalleresca e togata, ecco la gente d'armi, il giovane che precipita da cavallo, il viandante assalito da una banda di soldati facinorosi nell'ex-voto disegnato e colorito con tanta spontanea eleganza decorativa da ricordare le figure e le scene graffite a secco e poi colorite sui piatti e sui vasi dell'ultimo quattrocento (*pag. 592*).

Non manca qualche ex-voto che raffi-

TAVOLETTA DEL SOLDATO RISSOSO COLPITO DAL SUO CAPITANO ANNIBALE FREGOSO (1535) (*Fot. Filippi, Venezia*).

gura il torturato, appeso in camicia alla carrucola; mentre una tavoletta che "*fu portata*, come dice la scritta, *a di 23 aprile del 1502*", raffigura i ladri e mariuoli nell'atto di fuggir dalla prigione (*pag. 593*). Certo *Vian deto Batochio*, un famiglio con calzoni divisati e in corsetto, aiutato da parecchi compagni che lo tengono alzato su una tavola, rompe con un grosso chiodo la volta di un locale chiuso da grosse mura e da ferriate. Passò di sopra e poi, secondo l'iscrizione, con un lenzuolo legato al pie' "*tirò suso tuti li compagni e fugierono tuti quanti salvi per miracolo de la madonna de lonigo cui se facera orationi che aiutasse suso*".

Un'altra tavoletta ci rende pronto e vivo un episodio di vita soldatesca con qualche riferimento storico. Non riesco a decifrar completamente la lunga iscrizione dialettale, ma quel che ricavo basta al nostro scopo (*pag. 594*). "*Sia noto chi legera questo miracholo chomo mi Lunardo vesentin fiolo de Carolo da Sarego.... lo me tira a fare a le chortela chon stevanin da verona, sorazanze el sezore anibale fregoxo capitanio nostro mena el stoch e si me menà su la testa e si me butà in terra per morto per la ferida subito alze suxo.... me venù fataxia la madona me forsè a dire un zedumaria.... e subito liriè suxo me pareva che non avese mal nesuno 1535 a di 11 dezembre*". Vediamo i due soldati Leonardo Vesentin del paese di Serego ancor ridente sui Berici e Stefanino da Verona

TAVOLETTA DEL FRATE OLIVETANO NELLE SUE CELLE DA LETTO E DA STUDIO (*Fot. Filippi, Venezia*).

che duellano accanitamente tra loro, quando sopraggiunge a cavallo il capitano, il signore Annibale Fregoso, e colpisce della spada o dello stocco uno dei contendenti, Leonardo Vesentin, che poi vediamo sotto la tenda con la testa fasciata ringraziar la Vergine che la ferita non fosse stata mortale. Nei diari del Sanudo, che vanno sino al 1534, troviamo spesso nominati dei Fregoso, della nobile famiglia genovese, al comando di truppe della serenissima e nell'ottobre del 1532 leggiamo ad esempio "fo scritto a Verona allo stesso Cesare Fregoso e a Padova ad Alessandro Fregoso capitani di ventura". È probabile che oltre a Cesare e ad Alessandro anche un Annibale Fregoso, che altrove non trovo ricordato, avesse un piccolo comando delle soldatesche che la repubblica teneva dislocate tra Verona e Vicenza. Vediamo su cotesta tavoletta, come in parecchie altre che più si avvicinano alla metà del cinquecento, sostituito al genere di libera pittura il disegno colorato, condotto però con vivacità e lumeggiato con bravura. Dello stesso genere di disegno, ma più geometrica e compassata, è la fattura di un'altra tavoletta interessante del 1545. Vediamo un povero muratore, certo Bastian Rogati da San Zerman, che andato su di un tetto, alto circa trenta piedi, per coprire una casa "il cervelo gli andete a torno e caschò in drio schena" rompendosi un braccio e fu portato a casa per morto.

Possiamo raggruppare insieme parecchie tavolette che si riferiscono agli stessi monaci Olivetani di Santa Maria in Organo,

TAVOLETTA DEL GIOVANE CONTADINO
A LETTO (*Fot. Filippi, Venezia*).

custodi e zelatori del Santuario, e perciò degni anch'essi di esserne beneficati. Una raffigura un abate, che inginocchiato nel suo bianco saio, davanti alle mura merlate del Castello di Lonigo, presenta alla Vergine apparsa in cielo, un modellino di chiesa, probabilmente per la nuova rifabbrica del santuario. Un'altra ci porta nell'interno di due ampie celle contigue dello stesso convento, vedute in spaccato; e in una vediamo un frate nel suo letto, coperto e cinto dal baldacchino e dalle tende e nell'altra la sua stanza da studio, con un tavolone pieno di libri e carte murali alle pareti e la cornice o *souza*, che gira tutto intorno in alto (*pag. 595*). Forse a cotesto artista da villaggio, che si compiace a raffigurare gli interni con qualche minuzia di particolari e non dimentica mai le cornici o soaze alla veneziana, che fasciano le stanze e servono a mettere in mostra bicchieri, vasi, frutta, o qualche libro aperto, va attribuita anche altra tavoletta con un vecchio frate inginocchiato. Indiscutibilmente all'autore di quest'ultima ne vanno assegnate parecchie altre e il bravo uomo deve aver fatto del suo meglio forse per parecchi anni, ad accontentare con la eloquenza del suo disegno sproporzionato i devoti committenti, che ben sapeva ritrarre vivi e parlanti.

Nella semplificazione degli accessori riesce ancor più grandioso e potente un altro pittore dello stesso genere del precedente, che presentiamo qui con la tavoletta del giovine imberrettato che si leva alzando le grandi mani congiunte, dal

TAVOLETTA DI ANGELO MENEGHELA: OPERAZIONE DELLA CATERATTA NEL 1674 (*Fot. Filippi, Venezia*).

suo lettone contadinesco *(pag. 596)*. Il grande letto, doppio da capo e da piedi, ricorda quello della tavoletta montagnesca dell'agonia. Una rustica coperta bianca con in mezzo un grande stellone rosso, potrebbe oggi, a chi si interessa delle antiche decorazioni paesane, servir di modello.

Ma sempre più lungo e meno divertente sarebbe, nel numero ognor più folto, distinguere i vari pittori e notare le tavolette che nel loro genere hanno uno speciale significato, a meno, ripeto, che non si considerassero per la storia del costume, e della medicina. Vedasi quella del 1674, che riproduco per ultima, dove è raffigurata l'operazione della cateratta (*pag. 597*).

In quanto all'arte basti notare che col venir del seicento e del settecento si vanno rompendo sempre più i fili che in passato legavano cotesta povera arte popolare alla grande pittura, e con l'affievolirsi di tale contatto, l'artista del popolo non può più nobilitare quel suo forte carattere naturalistico e renderlo capace di espressioni potenti.

In tante centinaia di tavolette dell'ultimo cinquecento e del principio del seicento mai che qualcuna ci ricordi, nell'imitazione, Tiziano, il Tintoretto e Paolo dominatori in tutta la Venezia, in modo che nessuno di quegli artisti popolari può esser detto anche lontanamente seguace di quei grandi.

Ed invece forse i grandi pittori non mancarono qualche volta di trar profitto da cotesti motivi popolari e ingenui a rinnovare le loro espressioni o almeno ne sentirono la bellezza.

TIZIANO: COMPIANTO DI CRISTO - PARTICOLARE ORNAMENTALE

CON TAVOLETTA VOTIVA - VENEZIA, GALLERIA (*Fot. Filippi, Venezia*).

Nell'ultimo dipinto di Tiziano il "Compianto di Cristo", che egli preparò per la sua tomba e lasciò incompiuto, tra le figure e le cose fantasticamente evanescenti adunate in basso alla base del lugubre monumento, e che nell'abbozzo si devono certo tutte alla sua fantasia, anche se non le compì, vediamo a destra, presso lo stemma, una tavoletta dove possiamo scorgere due devoti, forse Tiziano stesso e il suo figliuolo, inginocchiati davanti alla Vergine col Cristo morto. È una tavoletta votiva che, nell'ardita sommarietà della pittura, può essere avvicinata a parecchie dell'ultimo cinquecento di coteste nostre di Lonigo.

Potrebbero anche oggi i nostri pittori in cerca di espressioni primitive e sincere trarre qualche ispirazione dalle antiche tavolette votive di Lonigo. Dovrebbero però considerare anzitutto che quello che le rende mirabili, e che fa sublimi talvolta anche le deformi, è la forza della fede, che nel quattro e nel cinquecento era ancor viva di rude e ingenua impulsività nel nostro popolo. Senza la fede potrebbero valere solo come esempi curiosi di puerilità e d'imbarbarimenti formali, dei quali oggi non sentiamo certo il bisogno.

GINO FOGOLARI.

UNA MADONNA DEL MORTO DA FELTRE.

Se si pensi che le opere sicure di Lorenzo Luzzo, detto il Morto da Feltre, si riducono a quattro: la pala di Caupo, celebre, oltre che per la bellezza, per le sue peripezie [1] ed ora in deposito nelle regie Gallerie di Venezia, la pala del Friedrich Museum di Berlino, quella di Villabruna e l'affresco nella sagrestia di Ognissanti a Feltre, più alcuni malandati frammenti di affresco sulla facciata di una casa in via Mezzaterra, si capisce quale importanza abbia la comparsa di una nuova sua opera che alla paternità dell'autore, criticamente indiscutibile, unisca pregi non comuni.

Trattasi di un affresco, o meglio di un pezzo di affresco, che appartiene all'avv. Carlo Bizzarrini, padovano di elezione ma feltrino di nascita, e che, tolto pure, alcune decine d'anni sono, da una casa di via Mezzaterra, venne da allora conservato sempre nella famiglia Bizzarrini e da questa portato a Padova. Al tempo di Caporetto ebbi occasione di vederlo e di metterlo in salvo: ora mi è lieto farlo conoscere agli studiosi.

Misura m. 1.25 di altezza e m. 0.95 di larghezza e rappresenta la Vergine, che regge in braccio il Bimbo benedicente. Siede essa sur un rozzo trono di pietra verdognola e posa l'un dei piedi su due pietre rettangolari dello stesso colore, come già nella pala di Caupo e meglio ancora in quella di Berlino. Veste al solito di rosso cupo e porta sulle spalle un manto di color grigio azzurriccio grossamente modellato, che le gira intorno la persona fino a coprirle le ginocchia. Questo era, secondo il noto antico metodo, velato di ultramarino, e di sotto il colore trasparivano le pieghe; la velatura poi, data, come soleva, con leggerissima colla, anche se non caduta forse di per sè col tempo, dovette necessariamente sparire nell'operazione dello stacco dell'intonaco. E il panno, che sopra originariamente dunque era azzurro, era ed è soppannato di verde. Cinge il nobile capo una pezzuola bianca, che scende a raccogliersi sotto il collo, e che lascia largamente scoperta sulla tempia la morbida e ricca capigliatura bionda, di sotto la quale spunta, come suole nel Morto, la metà inferiore dell'orecchio. Di un color castano rossiccio sono invece i capelli ricciuti del Bimbo. Questo, piegate le gambuccie grassottelle, si puntella appena col piedino destro sul ginocchio materno ed alza in aria il sinistro, così che non reggerebbe se la provvida mano destra, a noi invisibile, della Vergine non lo sostenesse di sotto, mentre la sinistra, appena sfiorandolo colle dita distese, sembra pronta a proteggerlo. A rendere poi più evidente l'instabile equilibrio della figura giova l'atto della manina sinistra di lui, la quale esitante si sporge a cercare la mano

MORTO DA FELTRE: AFFRESCO DI CASA BIZZARRINI.

materna; la destra invece si leva a benedire un divoto, che certamente in origine esisteva nel tratto vicino e più basso della parete, ma che qui non si vede. Nell'insieme la figura del Bimbo si accosta, pur con notevoli varianti, a quella della pala di Caupo.

Abbiamo già detto che l'opera ha pregi non comuni di fattura. Squisito il disegno delle estremità, specialmente della mano della Vergine, un po' corta, come sempre usò il Morto, ma di bel contorno e di bella mossa, simile a quella della pala di Berlino; e squisita la modellazione del capo del Bimbo, dalla spaziosa cervice su cui scherzano i riccioli. Il volto della Madre,

MORTO DA FELTRE: PALA DI CAUPO
(*Fot. Filippi, Venezia*).

JACOPO BELLINI: LA MADONNA COL BAMBINO.

MUSEO DEL LOUVRE (*Fot. Alinari*).

largo alla fronte, sottile al mento, dai grandi occhi chinati e raccolti in un melanconico pensiero, si volge in basso sulla propria sinistra con uno sguardo perduto. Il putto invece guarda in giù verso l'assente divoto da lui benedetto; ma la tristezza, che già si notava nel Bimbo di Caupo, qui per l'alzar delle sopracciglia e per una soavissima infantile mossa crucciosa delle labbra raccolte insieme e sporgenti, maggiormente si accentua e par quasi preludere al pianto. Bella cosa invero questa figura del Bimbo, superiore di molto a tutte le altre simili dipinte dall'artista e tale da conferire a tutto il quadro pregio non comune.

Ma importante è questo affresco anche per i legami in parte inattesi, che esso rivela coll'arte precedente e sui quali mette conto che noi ci fermiamo alquanto.

Lionello Venturi, scrivendo del nostro artista [2], notava nella pala di Berlino ed in quella di Caupo derivazioni da Giorgione e da Palma vecchio, ed in quella di Villabruna e nell'affresco di Ognissanti inspirazioni raffaellesche; seguìto in ciò poco più tardi dallo Zotti [3]. Ma il Venturi, pure accostando la pala di Caupo ad un quadro di Palma vecchio conservato nella Galleria Querini-Stampalia ed osservando la identica positura dei due Bimbi nell'una e nell'altra, soggiungeva: " È ben vero che, fuor " d'ogni dubbio, il quadro della Querini è

" posteriore per tempo al quadro di Caupo: " il che non toglie che l'assoluta identità " fra la positura dei due Bambini debba " spiegarsi con un comune prototipo ch'io " non saprei indicare ". Eppure il prototipo esisteva ed era ben noto universalmente. Il Bimbo di Caupo infatti ripete tal quale in ogni suo particolare, il Bimbo di quel quadro del Louvre (Maria Vergine e Bimbo e di fianco, adorante in ginocchio, Lionello d'Este, o, secondo alcun altro, Pandolfo Malatesta) che, assegnato un tempo genericamente alla scuola di Gentile da Fabriano, fu prima dallo Schubring ed è ora dalla maggior parte dei critici attribuito ad Jacopo Bellini. Identico il Bimbo, diversa la Madre: ma richiamantesi questa nell'atto preciso delle due mani, l'una delle quali stesa sul fianco del putto, l'altra sottomessa ad uno dei suoi piedini, e nel volgere opposto del capo, ad un'altra insigne Madonna belliniana, di Giovanni questa non di Jacopo, la Madonna della grande pala di San Zaccaria.

Ora queste, sinora inavvertite, derivazioni belliniane nel maestro feltrense sono con anche maggiore evidenza confermate dall'affresco Bizzarrini. Tolte appena in parte le gambe del putto e la mano della Vergine, tutto il resto in esso corrisponde a puntino col quadro di Parigi: l'accostamento incline e parallello delle due teste, il tipo di quella della Vergine largo e rotondo sulla fronte, dalle alte sopracciglia arcuate e dalle grandi palpebre socchiuse, il chinar mesto dello sguardo a terra verso sinistra, la canna lunga e stretta del naso, il disegno della bocca, il levare del ginocchio destro e il perdersi del sinistro nelle pieghe delle vesti, il girar del manto sul polso e sulle ginocchia, il volger del putto benedicente verso il supposto divoto, sopra tutto l'atto dell'uno e dell'altro suo braccino, che è quindi, necessariamente, l'atto stesso che nella pala di Caupo. Ove il gruppo mentalmente si integri colla mancante figura del divoto ginocchioni a sinistra, la derivazione risulta perfetta o poco meno.

Prima dunque che da Giorgione e da Palma e da Raffaello, il Morto, che Lionello Venturi giustamente definisce un eclettico, attinse dai Bellini; nulla anzi ci vieta di credere che egli sia stato allievo di Giovanni, nella cui bottega potè vedere talune delle opere paterne. In ogni modo la pala di Caupo e l'affresco Bizzarrini, per la comunanza della fonte da cui derivano, risultano press'a poco dello stesso tempo: questo anzi, per la assai maggiore fedeltà all'originale, deve ritenersi più antico. Certo tutti e due precedono di non poco cronologicamente la pala di Berlino e quella di Ognissanti, in cui influssi diversi e più tardi si fanno sentire.

ANDREA MOSCHETTI.

(1) Rubata nella notte dal 15 al 16 gennaio 1910 fu ricuperata, fortunatamente intatta, a Feltre il 24 dicembre 1912.

(2) LION. VENTURI, *Pietro, Lorenzo Luzzo e il Morto da Feltre* in *L'Arte*, XIII, 1910, pag. 362 e segg.

(3) RUGGERO ZOTTI, *Morto da Feltre*: Padova, 1911.

IL PITTORE GIUSEPPE RICCI.

Entrando nella sala che in una recente mostra d'arte torinese ospitava una trentina di quadri di Giuseppe Ricci, ho avuto il senso di rivedere l'opera di un classico: misura, coscienza degli scopi e dei mezzi, serenità ed equilibrio: qualità rare, tanto più preziose in confronto delle anarchie modernissime.

Eppure Giuseppe Ricci è quasi un ignoto per chiunque non sia vissuto in Piemonte. È morto da vent'anni, e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che ha raccolto amorosamente tante nullità, non aveva fino a ieri nemmeno un suo quadro. Ne avrà due domani, e non de' maggiori. Anche a Torino, se fu stimato ed apprezzato, non destò mai gli accesi entusiasmi che suscitarono altri suoi colleghi. Eppure, allo stringer dei conti, questo figlio di un banchiere ligure, trapiantato in Piemonte, questo agiato che dipingeva per suo piacere, questo avvocato, questo dilettante, è forse l'individualità pittorica più caratteristica e più armonica, più fresca e più vitale, che la pittura piemontese abbia avuto nell'ultimo trentennio. A distanza di venti anni egli trionfa agevolmente di tante altre nature di artisti coetanei che, perchè più rozze, sembravano più forti; che parevano promettere meraviglie, e che, o si esaurirono rapidamente, o non riuscirono a conquistare una personalità ben definita.

La modestia di questa fama si spiega. Gli artisti professionisti, sopratutto se venuti dal popolo, guardano talora con diffidenza e quasi sempre con qualche freddezza l'opera del "signore" che dipinge. D'altra parte quell'uomo signorilmente misurato e corretto, finemente ironico, che portava con parigina disinvoltura il cilindro, non poteva offrire ai giornalisti, creatori delle fame artistiche, gli spunti biografici pittoreschi da cui muove l'entusiasmo della folla. Eppure è forse proprio da questa signorilità di nascita e di educazione che sorse la sensibilità delicata, la misurata armonia di quest'opera. Soltanto l'elaborazione dei secoli può dare quella disciplina interiore che aiuta l'ingegno a scoprire la propria via, a definire il proprio campo d'azione, che lo sostiene nella lotta impedendogli di sviarsi. La tradizione romantica aveva stimato necessaria la scapigliatura *bohème* alla genialità artistica: forse sarebbe ora di studiare il valore della nascita e dell'educazione nella creazione geniale. La sovrana misura che è nell'arte di un Leopardi non sarebbe tale se l'autore invece di nascere in una vecchia famiglia fosse stato figlio di un portinaio.

La vita si può riassumere in poche righe. Nato a Genova nel '53, fece gli studi classici a Savona ed a Torino; qui si laureò in legge. Vi moriva, non ancor cinquantenne, nell'aprile del 1901.

Cominciò a dipingere per diletto e fu per poco tempo allievo privato di Enrico Gamba. Ma dell'insegnamento di quel ferreo

" linearista ", che aveva appreso in Germania alla scuola dell'Overbeck e dello Steinle l'amore del contorno impeccabile, non direi che abbia conservato nulla, se non forse il gusto del disegno che si rivela nei suoi schizzi a matita ed a penna. Maggiore l'influenza del Bonnat di cui frequentò a Parigi per due anni lo studio.

Nelle prime opere del Ricci vi è infatti un riflesso del pesante realismo spagnuolo del maestro francese; così nel *Mendicante* seduto sui gradini di una chiesa: contorno faticosamente definito: ombre nere, pittura pesante, colorazione afosa. Nel quadro *Pei libri di scuola*, una madre con un ragazzo, vi è anzi, persino nei tipi (il ragazzo ricorda i pidocchiosi del Murillo), nei drappeggi duri e nell'ombre nere un richiamo diretto alla pittura spagnuola. Ma sono accenni rari: dovette liberarsene presto. Il quadro *La fattucchiera*, preziosa opera di transizione, mostra accanto allo scrupolo per il disegno " scritto " che nella testa della vecchia, che versa nella pentola gli ingredienti dell'incantesimo, riesce a una rara forza di penetrazione, un senso nuovo del colore, ignoto alla scuola del Bonnat (*pag. 606*). Guardando quelle carni dorate e quella veste granata mi chiedo se in quel momento il Ricci non fosse sotto l'influenza di un altro realismo di provenienza spagnuola, ma più luminoso e geniale, quello del Régnault. Quest'opera, che sembra un'accademia non finita, è pittoricamente gustosissima: è una delle cose più gustose del Ricci. Il corpo della ragazza nuda, bello di tono dorato, è manchevole di modellatura e dipinto con pesantezze di pasta che il Ricci abbandonerà, ma il fondo di un grigio rosa, il camino a piastrelle smaltate sono già accennati con una delicatezza leggera che scopre il Ricci futuro, e la natura morta del primo piano, caldaia, orciuolo, libri di magìa, candelliere col cero, è un'armonia di grigi caldi, mirabile di rapporti delicati e di maestria di pittura, tale che in una mostra moderna, fra i vassoi sbilenchi e le pere di verde crudo, potrebbe parere un puro capolavoro.

Il Ricci aveva dunque in sè facoltà di disegnatore stringente e di delicato armonista del colore di una realtà chiaramente modellata dal chiaroscuro. L'arte del Carrière col suo fascino di incertezza vaporosa, gli rivelò un mondo più squisito, più infuso di spiritualità e di mistero, più arioso e suggestivo.

Non fu un'imitatore. Del Carrière non assunse nè la nebbia monocroma, nè gli occhi di smalto lucenti nel biancore sfatto delle carni, nè altre particolarità formali e tecniche; ne derivò soltanto le delicatezze ariose e la poesia avvolgente del chiaroscuro sfumante. Il più carrieresco dei suoi quadri è forse la piccola tela di una ragazza che si specchia, *Colta in flagrante* dalla madre, armonia di carni pallide evanescenti su un fondo vago di ombra bruna delimitata da un tappeto rosso; ma più spesso camminò da sè, non si rinchiuse in una formola e variò le tecniche, secondo l'argomento.

Dal realismo vivacemente colorito e dal chiaroscuro inciso della *Fattucchiera*, a questa nuova visione più sottile e sfumata giunse per gradi. L'*Omero* è uno di questi stadi (*pag. 607*). In altre mani il cieco burlescamente incoronato d'alloro che canta tenendo in mano la zampogna, non sarebbe uscito dai limiti di un'accademia di nudo. Qui v'è di

GIUSEPPE RICCI: LA FATTUCCHIERA (1885)

PROPRIETÀ DELLA FAMIGLIA RICCI.

più. Siamo già lontani dalla violenta modellatura con cui il Bonnat cercava di ispirarsi al Ribera. Nell'armonia superba fra le carni di un gialletto rosa e i bianchi dorati del lenzuolo che staccano sul grigio caldo del muro v'è una sensuale ricerca di pàtina antica, ma la visione complessiva è personale. Le forme sono fuse nell'aria, il colore è visto con una delicatezza squisita. V'è qualche legnosità e deficenza di modellatura nel torso, ma la testa bellissima di carattere è ottenuta con una finezza nuova e la gamba sinistra, modellata con pennellate incrociate e sfuggenti, colorita nelle ombre con tocchi freddi violacei, è una meraviglia di sapore pittorico.

A questa nuova e più delicata visione del colore, a questa finezza di tecnica scaltrita si ispirerà tutta l'opera futura del Ricci, determinando quello che ne sarà il carattere

GIUSEPPE RICCI: OMERO (1886)

PROPRIETÀ DELLA FAMIGLIA RICCI.

fondamentale: l'intimità di luce e di sentimento.

Quest'arte in sordina, delicata e leggera, egli la volse a svolgere umili motivi "di genere": ragazze che intreceiano eorone, signorine che fanno musica, "figlie di Maria", comunicanti, nozze, lezioni di ballo, addii alla stazione, fiori per l'onomastico, suore che preparano l'altare, ragazze che ornano il catafalco del venerdì Santo, spose di villaggio. In questi temi assai tenui la ragione efficente è prevalentemente pittorica: è la ricerca di un'armonia di attitudini in un'armonia di colore; ma se l'emozione umana non è la spinta determinante, la sensibilità sentimentale veste di gentilezza e di poesia quest'armonia pittorica: non ci troviamo mai dinanzi ad una pura compiacenza cromatica, ad un mero esercizio di virtuosità tecnica: c'è sempre

GIUSEPPE RICCI: SAN GIULIANO IL POVERO (1890).

PROPRIETÀ DELLA FAMIGLIA RICCI.

sotto un'anima sensibile.

Quest'armonia pittorica si esercita in una gamma ristretta, che è quella che forma la personalità del pittore: è un'armonia fondamentale grigio-rosa con bassi di bruno Van Dyck, qualche rosso mattone, e note alte di verdolino tenero. Nella donnina che intreccia corone, finissimo abbozzo in cui si direbbe ci sia nelle carni gessose e nell'armonia cromatica e nella velatura liquida un ricordo di scuola inglese del settecento, di Romney per esempio, forse visto attraverso Blanche, l'armonia è di carni bianco-roseo tra veste verdolina e veli rosa. Nella *Partenza degli sposi*, in cui il vecchio abusato motivo del pianto dei genitori è rinnovato dall'unità della visione pittorica, dalla freschezza dell'abbozzo, dai finissimi rapporti di toni attenuati, il fondo è grigio-rosa, la zimarra paterna bruno-rosa, la veste della vecchia

GIUSEPPE RICCI: LA QUESTUA NELL'ORATORIO (1890) - TORINO, GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA.

GIUSEPPE RICCI: L'OFFERTA DEI FIORI (1897)

ROMA, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA.

madre rosa-grigio con scialle nero, le sedie verdoline. Questa è l'armonia dominante, ma non ne è schiavo. Nella *Lezione di musica* è di rosso mattone, bruno e turchino chiaro; nella *Questua nell'oratorio* (in cui è più vivo il riflesso dell'impressionismo francese, sopratutto delle ricerche del Besnard) è di bruno, rancione e bianchi in ombra (*pag. 609*). Le testine delle ragazze tra i veli bianchi, che, attraversati dalla luce, le rendono quasi diafane per riflessi chiarissimi, sono una delle cose pittoricamente più geniali del Ricci. Rari i suoi studi all'aperto. Ma ve n'è uno di mendicante turco addormentato al sole presso una bimba, che ha la finezza di certi ritrattini del De Nittis.

Qualche opera sta a parte. Il *San Giuliano*, per esempio; il santo che nella capanna di frasche dice le preghiere, gli occhi alzati al cielo, (*pag. 608*). Qui non è più la

GIUSEPPE RICCI: LA LEZIONE DI MUSICA (1892) - TORINO, GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA

pura compiacenza pittorica. Permane la gamma: carni di grigio rosa sul fondo grigio rosa nocciola della capanna: quasi una monocromia rialzata dal caldo dorato del cielo: ma la rappresentazione, nella semplicità della sua linea e nel rembrandtiano effetto di luce, nasce da una vibrazione di poesia religiosa. Tanto è vero che la forma è trascurata e insufficente. Si direbbe che il Ricci, tutto preso dal bisogno di fissare rapidamente la poesia della sua commozione, abbia sacrificata la sua meditata capacità di disegnatore.

La poesia di luce diviene qui poesia di anima. Vi è in quell'estasi un'emozione non frequente fra i moderni italiani. Mi pare che bisognerebbe, per trovarne una simile, scendere sino al Previati.

A parte sta anche il *Ritratto della madre* (*pag. 612*). L'armonia ne è insolitamente gra-

GIUSEPPE RICCI: RITRATTO DELLA MADRE (1892).

PROPRIETÀ DELLA FAMIGLIA RICCI.

ve: nero e rosso mattone. Abito nero; rosso mattone con gradazioni il tappeto, il cuscino, il tappeto turco, il paravento, il taglio del libro aperto. Vi è nella posa, nell'espressione, nell'ambiente una semplicità, una larghezza, una nobiltà antiche. Si direbbe che nel comporre l'austera effige materna abbia ricordato i ritratti di cui la scuola genovese fiorita nel solco vandyckiano, popolò i palazzi della città natale. Anche la modellatura non è quella solita; è più secca, quasi dura, ma si vede che non è stento, ma ricerca di semplicità e di austerità. Il pallido viso della signora, dagli occhi chiari, dalle labbra sottili, è profondo di carattere. La finezza dei rapporti introduce in quell'armonia cromatica antica una sensibilità nuova.

Tra questo ritratto esposto nel '92 e la

GIUSEPPE RICCI: LA PARTENZA DEGLI SPOSI
(1898) - PROPRIETÀ DELLA FAMIGLIA RICCI.

Annunciazione prodotta nel '900, il Ricci produsse assai, talora indulgendo ad un'eccessiva nebulosità di visione, talora intorbidando la sua limpida pennellata con pesantezza di pasta meno adatte al suo temperamento, e con ricerche di luminosità azzurrina che non si integravano bene con la sua maniera: era il fatale riflesso dell'indirizzo pittorico di quegli anni; ma negli ultimi due anni della sua esistenza, egli quasi presago della fine precoce, ritornava alla sua visione più personale, alla sua elaborazione

GIUSEPPE RICCI: DOPO IL BAGNO (1899) - TORINO GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA.

più limpida e pura, con due opere che sono le sue più mature ed espressive: *Dopo il bagno* e *L'Annunciazione.*

Dopo il bagno: un tema d'intimità mille volte rifatto, e pure come rinnovato dalla aristocratica signorilità della visione! (*pag. 614*). Nulla dell'afrodisismo consueto a queste rappresentazioni: è un nudo casto: l'espressione del viso della donna che si specchia mentre la domestica l'asciuga, è quasi melanconica. A quest'impressione austera contribuisce la colorazione. È quasi un semplice chiaroscuro: carni pallide e bianchicce tra il lenzuolo bianco, su un fondo neutro sfumante: la monocromia non è avvivata che dal viso e dal braccio più coloriti della domestica

GIUSEPPE RICCI. L'ANNUNCIAZIONE (1900) TORINO, GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA.

e dal verdone attenuato della sua veste. Tagliato da maestro, sottilmente equilibrato nelle masse, audace nella nota nera dei volgari capelli corvini che staccano in quel candore, finemente psicologico nel contrasto fra le due nature, aristocratica e plebea, è un'opera rara per la nobiltà con cui è vista, e per l'agilità delicata con cui è condotta. Il viso della signora, definito con leggere e liquide sfregature sulla tela ad olio (a cui per l'abitudine contratta in Francia rimase sempre fedele, ottenendo una fluidità di velature trasparenti, negate ai seguaci delle tele a gesso, ma sopportando per converso l'inevitabile ingiallimento e le screpolature delle cose ridipinte a vernice

sulla pasta sottostante) è forse il più intenso e il più intimo che il Ricci abbia dipinto: il seno, pur quasi senza colore, raggia veramente di luce; la mano della domestica è una meraviglia di finezza scaltrita; il verdone del gialletto ha un tono di nobiltà antica, ed è dipinto con una sprezzatura da artista grande.

Nell'*Annunciazione* dipinta l'anno seguente, il Ricci cercò, ma non raggiunse quell'equilibrio (*pag. 615*). Lo sfondo dell'atrio con l'angelo, nel suo tentativo di luminosità eruda non si fonde colla figura principale. Ma questa respira una così dolce umiltà, è dipinta con una pastosità così succosa nelle carni rosate, con una tal finezza di tono nei panneggi del manto nero ed oro che i colleghi, i giovani sopratutto, ne rimasero scossi. E dinanzi a quell'improvviso entusiasmo egli sorrideva con quel suo fine sorriso malizioso come a dire: soltanto oggi vi accorgete di avere tra voi un maestro? E si indugiava volentieri a raccontare con pacato umorismo i suoi primi passi nell'arte, i suoi studi a Parigi, con l'equilibrio di spirito e di parole dell'uomo colto e corretto per nascita e per costume, modesto, ma conscio del suo valore. Fu la sua ultima prova. Una lunga malattia lo spegneva un anno dopo, alla vigilia della Biennale Veneziana, dove l'*Annunciazione* testimoniava della maturità del suo ingegno falciato in pieno vigore.

Tale l'opera del Ricci rievocata in alcune delle sue pagine più caratteristiche fra le rimaste fra noi, perchè non poche delle sue cose rimasero od andarono in Francia (il museo municipale di Parigi ha i *Saltimbanchi*, e quello di Pau *Alla Stazione*). Un *petit maître?* Senza dubbio. Ma la moderna pittura italiana non ne ha molti di così personali e squisiti.

ENRICO THOVEZ.

COMMENTI.

UNA SCUOLA DEL LIBRO, pratica, varia, ricca, oseremo dire perfetta, esiste in Italia, a Milano, sotto il patrocinio della Società Umanitaria. E non c'è operaio delle arti grafiche che non la conosca; e non c'è uomo colto che non l'ammiri, se non altro negli scopi ch'essa si prefigge. Solo a Roma l'ignorano, solo il Governo la ignora: peggio, sa che esiste ma non ne conosce l'importanza, l'utilità, la pratica italianità. Col famoso « fondo carta », cioè con l'avanzo attivo della benedetta gestione statale della carta durante la guerra e dopo la guerra, il Governo aveva promesso d'aiutare lo sviluppo e il miglioramento dell'arte tipografica, già gloria nostra, e dell'arte del libro. La carta, è vero, serve anche a fabbricare scatole, avvolgere pacchi e parar camere; ma l'uso più civile che se ne fa, è, se non erriamo, quella di stamparla. Ebbene di quel fondo favoloso, dicesi, di parecchi milioni, mentre s'attribuivano giustamente duecentocinquantamila lire alla Fiera Internazionale del Libro che si tenta quest'anno a Firenze, si davano alla Scuola del Libro solo cinquantamila lire, mentre si donava un milione, dico un milione, alla « Stazione sperimentale della carta » annessa al Politecnico milanese. La Stazione sperimentale della carta ha tre alunni all'anno; la Scuola del Libro ne ha quattrocento. Di fatto, le vere Stazioni sperimentali della Carta sono le officine che la producono e che ne traggono guadagni tanto lauti da poter esse dotare da sole tutte le « Stazioni » necessarie. Invece la Scuola del Libro chi l'aiuta? Solo a confrontare il numero dei tipografi con quello dei cartai, dei veri tecnici della fabbricazione della carta, si sarebbe dovuto fare, distribuendo questi aiuti, il contrario di quel che s'è fatto. Si pensi che la Scuola del Libro ha tre grandi sezioni: quella diurna di tirocinio, dal settembre al luglio, per insegnare ai ragazzi da dodici anni in su composizione, stampa tipografica e litografica, incisione fotochimica, stereotipia, legatoria; quella serale di complemento, per gli apprendisti che già frequentano le officine; quella di perfezionamento. Si pensi che dai quattrocento giovani iscritti in queste scuole dipende il progresso della nostra, come ognun vede, immiserita arte della stampa e del libro. Si pensi che noi, dopo essere stati esempio al mondo di precisione, nitidezza, semplicità, eleganza e meditata novità anche in quest'arte, adesso siamo, salvo due o tre eccezioni, tra i più scorretti, confusi e grossolani tipografi d'Europa; e che, se coi libri si rivela l'anima d'una nazione, la stampa di questi libri è il volto di quest'anima, oggi e nei secoli. E poi si giudichi l'indifferenza « romana » per questo problema e per questa scuola.

Ma in qualche Ministero devono aver udito parlare d'industria della carta e d'arte del libro. E per essere pratici, anzi, come là credono, americani, hanno voluto difendere l'industria e, al solito, ridersi dell'arte solo perchè è arte. Già, ma quando nel mondo si pronuncia con rispetto la parola Italia, non s'intende (e ce ne duole) nè industria nè burocrazia: s'intende arte: quella che fu, quella che DEDALO difende in ogni sua forma, quella che vogliamo veder rinascere, quella che rinascerà.

LUIGI DAMI: Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

"MAGNA GRECIA"

UNA TOMBA MONUMENTALE DEL CINQUECENTO A. C. IN TARANTO.

Il 27 di maggio del 1917, quando Taranto era oppressa faticosamente sotto la congestione della guerra, e assai più che non l'ardore della mischia premeva sui cuori con ansia penosa la minaccia della sospirata battaglia nell'Adriatico, io avevo una visione magnifica dell'antica grandezza, e mi parve che dalle viscere della terra uscisse a prender luce novella del sole italico il segno dell'arridente vittoria.

Nelle vicinanze di Piazza d'Armi e dell'Ospedale Militare Marittimo, tra le vie Crispi e Cugini, trovavo, scavando, una superba anfora panatenaica (*pagg. 619-20*).

Fu il premio che Atene ebbe dato ad un *agonothèta* tarantino, vincitore delle *Panathenèe* nella perigliosa gara delle quadrighe. E dentro la ricca anfora fu l'olio dei sacri olivi di Stato, piantati tutti dai rampolli dell'albero semprevivo, che su l'Acropoli Minerva aveva fatto sorgere dal suolo, allorchè contrastò a Nettuno il possesso dell'Attica.

La pittura sull'ampio vaso rivela subito la spigliatezza dell'arcaismo progredito. Mentre Athena tra le colonne sormontate dai galli appare maestosa, forte, terribile con l'elmo, la lorica, lo scudo ed agitando in alto la lunga lancia: nel rovescio, la quadriga, lanciata al galoppo verso la vittoria, suscita ammirazione per vigorosa energia e sciolto movimento.

L'auriga incita i destrieri con le redini, con la voce: egli stesso compie come un supremo sforzo fisico, muscolare, protendendosi e piegandosi in avanti, quasi che col proprio corpo potesse dare impulso alla volata finale e decisiva. Ha in sè il dominio di una volontà ferrea che crede trasfondere ai cavalli generosi di sangue e splendidi nelle forme. E la quadriglia risponde alla chiamata dei freni, intende il significato dell'estremo grido che la sprona, scuote le alte cervici e sembra prendere un'anima intelligente e consapevole dell'avvenimento.

È l'istante solenne della voltata vertiginosa, ed il primo palafreno di destra si presenta in tutto il bello sviluppo della sua lunghezza, mentre gli altri si addossano con ardore nello stretto impetuoso giro. Il cocchio è ancora di prospetto, visto in iscorcio.

Ferve già nell'arte il senso della vita e spunta la psicologia dell'azione. L'artista obbedisce alla legge della simmetria, ma non c'è più rigidità nel suo stile e una maniera libera fiorisce nel trionfo del realismo.

La *kotyle* – una grossa tazza – rinvenuta con l'anfora, esprime nel corteggio dionisiaco che la decora, una mirabile forza sulle virili figure dei Sileni ed un rigore quieto e severo nelle Menadi tibicinanti (*p. 621*).

Questo potente arcaismo che si allontana dai modi convenzionali e cerca di rendere la bellezza corporea inspirandosi alla verità della natura, esercita sullo spirito umano un'attrazione più penetrante che non qualsiasi altro stile. Ed in Taranto incontrò molto favore.

Taranto dorica, cinquecento anni prima

di Cristo, aveva forse toccato la maggiore altezza del proprio sviluppo di città greca florida e ricca. Certo, per tutto il sesto secolo l'ellenismo vi fu sfolgorante nei fascini dell'arte stupenda.

La ceramica che ho raccolto dalle tombe di quel tempo, forma oramai nel museo cittadino una insigne collezione invidiabile per quantità di esemplari, per finezza di lavorazione e per singolare pregio di pittura.

Girare intorno ai nitidi scaffali, osservare i profili sicuri ed armonici delle tazze, la severa ed equilibrata tettonica delle anfore, la linea svelta ed elegantissima delle *lekythoi*, il tono caldo d'arancio delle argille leggere, la nobile temperanza delle vernici di nero ebano, la moltitudine delle rigide figure arcaiche a macchia nera sul fondo rosso con disegno dei particolari in graffito e con lumeggiature in bianco, in paonazzo e più raramente in gialletto, è in vero una visione sintetica di diffuso splendore rievocante la vita vigorosa e sapiente che Taranto dovette godere nel benessere economico e nella vita intellettuale.

Il genio di Pitagora dalla vicina achea Metaponto aveva, certo, portato la sua ala audace sulla città bimare e trasfuso nella popolazione la nobiltà profonda della sua filosofia elevata per fondamento di dottrina positiva e per contenuto di idealismo morale.

Allora Taranto dovette essere più che non mai veramente incantevole! E lo scavo che io conducevo, più me ne diede la sensazione viva e chiara.

Dopo l'anfora e la *kotyle* vidi dissotterrare grossi e pregevoli frammenti di un grande e nobile recipiente, da cui si è ricomposto un cratere attico con anse a volute (*pagg. 622-23*), con doppio ordine di fregi su ambo le parti del collo e con ventre verniciato meno che nel fondo, intorno al quale corre una raggiera. Le zone superiori delle figurazioni decorative sono chiuse agli estremi dai caratteristici occhioni profilattici.

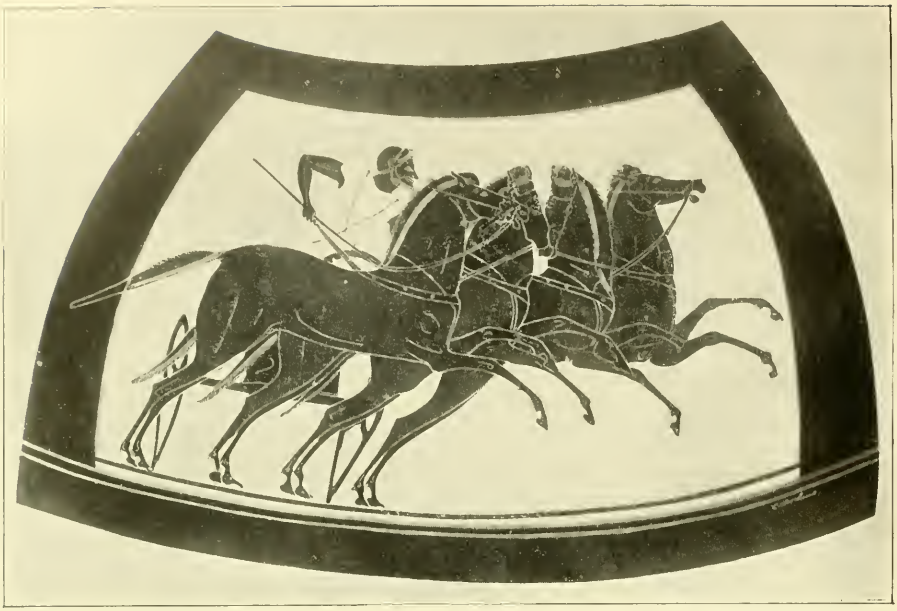
Il lato principale dell'ornato porta la lotta di Ercole col leone nemeo e, sotto, due quadrighe in procinto di condurre i loro eroi al combattimento, accompagnati dall'auriga e dall'arciere.

Nella parte opposta è una pugna eroica e, sotto, una scena del simposio dopo il convito, quando, cioè, tolte le tavole, restavano i giovani fra i banchettanti ed intervenivano artiste ed etère. Allora si beveva nelle coppe vino innaffiato, si inneggiava a Giove Salvatore e alla Salute, si intonava il peana, e poi le armonie delle flautiste e delle citariste ed anche le danze allietavano, non di rado orgiasticamente, il festino, che spesso vedeva le mattutine aurore.

Il disegno che di codesta parte decorata del cratere è qui riprodotto in fotografia, ha il valore di una ammirevole precisione ed è eseguito con conoscenza esperta e con profondo senso della tecnica arcaica, tanto che chiunque, nell'esaminarlo attentamente, possa gustare l'anima di tal genere della pittura vascolare attica.

Come nei soggetti del lato nobile all'agitata formidabile lotta di Ercole che soffoca la più vigorosa delle fiere, si contrappone la tranquillità dei preparativi per la partenza di due guerrieri sui loro carri; così qui la scena che sulla fascia inferiore ritrae un primo momento sereno e ancor quieto del simposio, lascia riposare l'occhio dalla

ANFORA PANATENAICA; TARANTO, MUSEO NAZIONALE.



ANFORA PANATENAICA: PITTURA SUL ROVESCIO DEL VASO (DISEGNO DI LUCIA CISCO) - TARANTO, MUSEO NAZIONALE.

violenza del commosso combattimento.

L'effetto artistico d'insieme della composizione è dunque ricercato nei contrasti.

La corrispondenza simmetrica nelle rappresentazioni è altresì una legge a cui la ceramografia antica non si sottrae mai interamente, massime nell'arcaismo. Tuttavia sui fregi che il nostro disegno ci pone sott'occhio, possiamo già notare come essa sia armonica senza rimanere rigida e schematica: anche in ciò l'arte si evolve ed acquista con la varietà delle parti un'azione abbastanza libera.

Il fregio superiore si divide in due singoli gruppi di combattenti. A sinistra un oplite, assistito dal suo arciero, s'incontra furiosamente con l'avversario, armati ambedue di lancia. A destra, invece, l'oplite col tiratore d'arco attaccano gagliardamente un guerriero che giunge sul proprio cocchio. La variante, oltre che accrescere di movimento la figurazione, rende più agile, più ricca e diversa la scena. Questa è poi fiancheggiata ai lati da sfingi retrospicenti.

Per lo stile mi si permetta di richiamare l'attenzione del paziente lettore soltanto sopra le posizioni e le mosse dei cavalli nella quadriglia. Non è chi non debba scorgere la somiglianza dei motivi con la meravigliosa quadriglia dell'anfora panatenaica e dedurne la contemporaneità dei due vasi, non che la loro dipendenza da un medesimo influsso e da una maniera medesima.

Il fregio inferiore rappresenta un "toast"

KOTYLE (GROSSA TAZZA): CORTEGGIO DIONISIACO - (DISEGNO DI LUCIA CISCO) - TARANTO, MUSEO NAZIONALE.

alla lieta comitiva, pronunciato da chi forse presiede al simposio, ed è la figura maschile, coronata, di mezzo. L'atto del parlare è indicato dal gesto della mano destra alzata ed aperta. Nella disposizione dei personaggi, a coppie di una donna e di un uomo sdraiati sui letti, la corrispondenza delle parti è perfetta tra i due primi gruppi, ma nel terzo ed ultimo gruppo varia. Così, se la prima delle donzelle ha preciso riscontro di attitudine con la seconda, ed il convitato del centro con l'ultimo, i quali entrambi levano in alto le tazze; vediamo che la terza fanciulla, una citarista, fa invece simmetria col primo dei banchettanti, esso stesso con la cetra eptacorde in mano.

Anche qui dunque è tutta una fusione di armonia simmetrica, ma il ritmo schiva con sobria misura la monotonia dei motivi. Si alleggerisce in tal modo la composizione per alternative e differenze, le quali, senza turbare lo spirito dell'arcaismo, rivelano un senso incipiente di indipendenza e di innovazione.

La scoperta dell'interessante vaso era considerevole, trattandosi di un tipo raro di cratere, decorato nel secondo stile delle figure nere su fondo rosso col riflesso che penetrò nelle officine dei ceramisti per l'invenzione dello stile a figure rosse su fondo nero.

L'esemplare di Taranto ha diretto confronto con uno simile entrato nel 1863 al Louvre dall'Etruria e con un altro che servì da cinerario tra i sepolcri del Fusco presso Siracusa e tornò in luce nel 1903. Per la struttura dipendono tutti dal cratere dell'ioniczzante Nikosthènes, conservato nel *British Museum*. Dobbiamo così riferirci al periodo di transizione dall'arte arcaica all'arte dello stile severo, quando Nikosthènes, vasellaio e pittore al tempo dei Pisistratidi, dà alle fogge della ceramica ateniese un carattere nettamente personale, e la fama lo preferisce al contemporaneo Andokìdes nella gloria di avere creato lo stile delle figure rosse.

Ciò avvenne intorno al cinquecento pri-

CRATERE ATTICO - TARANTO
MUSEO NAZIONALE.

ma di Cristo, allorchè nel rinnovarsi di tutto lo spirito, di tutta l'arte e di tutta la vita ellenica, il fato storico preparava le invasioni persiane e la classica guerra dell'indipendenza greca.

Taranto, potente e vitale, seguiva senza indugi il rinnovamento greco, e nella nobilissima città l'anima pubblica ferveva di tutti gli idealismi e di tutte le passioni dell'ellenismo.

Il modestissimo scavo assumeva subito tuttavia molta importanza scientifica per la storia della ceramografia greca, perchè determinava con sicurezza al principio del quinto secolo la posizione cronologica di codesto tipo del cratere.

CRATERE ATTICO: PITTURA SULLA PARTE ANTERIORE DEL VASO (DISEGNO DI LUCIA CISCO) - TARANTO, MUSEO NAZIONALE.

CRATERE ATTICO: FREGIO DIPINTO SUL LATO POSTERIORE DEL COLLO DEL VASO (DISEGNO DI LUCIA CISCO) - TARANTO, MUSEO NAZIONALE.

Nella mia ricerca cominciò a comparire un muro di bella costruzione *isodomica* a blocchi parallelepipedi. Evidentemente il terreno doveva avvolgere e nascondere la cella di una grande tomba. Altri fittili del funebre corredo vennero fuori, quali un *oinochòe*, una *lekythos* ed una coppa, e tutti ornati di figure nere. Ma mi colse un senso

FRAMMENTO DI KYLIX ATTICA (COPPA) CON SCENA DIPINTA DELLA CENTAUROMACHIA (DISEGNO DI LUCIA CISCO) - TARANTO, MUSEO NAZIONALE.

di vera contentezza, quando nello studio dei rottami m'accorsi della presenza di pochi frammenti che ricomposero la metà di una *kylix* e cioè di una tazza, con scena di Centauromachia nel primo stile delle figure rosse. Era in tal guisa risoluto il problema cronologico (*pag. 624*).

Le condizioni difficili e le indiscutibili esigenze militari e belliche della piazza-forte, non meno per altro che la esiguità del danaro a disposizione del mio ufficio, mi costrinsero a desistere dall'intero scoprimento del monumentale sepolcro, e mi quietai in vigile attesa dell'avvenire.

Trascorse così il tempo fino al marzo di quest'anno ed io vagheggiavo sempre l'esplorazione del sepolcro di via Crispi.

Con versatile attività e con grande amor patrio il giovine Umberto Zanotti Bianco meditava la instituzione di una società italiana dal suggestivo e significante nome di " Magna Grecia " per favorire le ricerche archeologiche di queste terre del Mezzogiorno, che nel loro ubertoso seno conservano ancora gli inestinguibili palpiti dell'arte antica e gli insigni documenti rappresentativi della nostra gloria vetusta e luminosa. E pensò con autorevoli suoi amici che la geniale società dovesse venire in aiuto dello Stato, raccogliendo somme di danaro, onde imprimere maggior impulso agli scavi archeologici della " Magna Grecia ". Trovò cordialmente in S. E. l'on. Giovanni Rosadi e nel Direttore Generale delle Antichità e delle Belle Arti Ardnino Colasanti i necessari fautori della sua opera benemerita, e si rivolse all'illustre Paolo Orsi – un maestro – ed a me – un discepolo – per le esplorazioni nella Sicilia orientale ed in Calabria, nelle Puglie ed in Basilicata.

SCAVO DELLA TOMBA MONUMENTALE: SCOPERTA DI VASI FRANTUMATI E AMMASSATI A RIDOSSO DELLA PORTA DEL SEPOLCRO - TARANTO.

Ed io, reduce nel passato febbraio da Roma e da Milano, dove l'idea dello Zanotti destò il più gentile ed il più eletto entusiasmo, in un giorno lieto di sole e di mare volli compiere come un rito propiziatorio e domandai gli augurii e gli auspicii alla Buona Fortuna, al Buon Evento, percuotendo col piccone – nel nome della " Magna Grecia " – la terra che si era gelosamente assodata intorno e sopra la preziosa tomba.

Quattro solidi muri a blocchi rettangolari con porta verso levante recingono un'ampia camera sepolcrale bene lastricata. Dentro si erge un'alta colonna monolitica, di stile dorico, che servì a sostenere l'architrave mediano, al quale dal sommo dei muri laterali si appoggiavano le testate delle travi di copertura in pietra.

Lungo le pareti sono disposti sette sarcofagi.

Il bel sepolcro fu violato negli stessi tempi antichi. Come tutti i sepolcri nobili, era stato derubato e devastato nella ricchezza del corredo funebre, forse dai romani.

Gli antichi espilatori penetrarono dall'alto nella cella, portarono via le cose preziose, ruppero in frantumi ed ammassarono dietro la porta la meravigliosa suppellettile vascolare, d'ogni dimensione e d'ogni forma e tutta dipinta.

Ma la nostra amorosa e diligente pazienza si pose subito alacremente all'opera minuta della ricomposizione e della restaurazione. Dal mese di marzo a tutt'oggi l'industre lavoro non è ancora interamente compiuto. Ed io, che ne seguo e ne dirigo lo svolgimento, io stesso provo quasi ogni giorno

SCAVO DELLA TOMBA MONUMENTALE

SARCOFAGO CON SCHELETRO - TARANTO.

il mistico senso dello stupore e della gioia nel contemplare la lenta resurrezione della bellezza infranta. E la bellezza riede e quasi si rinnova nelle classiche forme austere, costruttivamente perfette ed artisticamente decorate da una moltitudine fantastica di scene piene di vigorosa energia e di severa serenità insieme.

Lo scavo del marzo ha integrato dopo quattro anni la suppellettile funebre vascolare con la magnificenza di tre altri crateri a volute del medesimo tipo e dello stile medesimo come il primo.

Di più si ricostruiscono un'*hydria*, tre *oinochòai*, due *olpai*, una *lekythos*, tre *kotylai*, tre tazze a fondo cupo (*kotyliskoi*) e sedici coppe (*kylikes*): tutto con decorazioni nello stile delle figure nere sul fondo rosso naturale della terra cotta.

Un unguentario di argilla chiara verdastra ricorda i prodotti più antichi della ceramica corinzia, i quali persistevano ancora durante il prevalere e lo sviluppo della ceramica attica arcaica: è una *lekythos*.

Una *oinochòe* ci offre l'esempio della nuova tecnica dei vasi a fondo bianco, pur mantenendo lo stile ornamentale delle figure nere. La superfice rossa del fittile è stata ricoperta dal rivestimento o ingubbiatura di una sostanza bianca, su cui fu dipinta in vernice nera la rappresentazione figurata coi particolari eseguiti in graffito.

Se ciò veniva già a costituire un complesso importante e sincrono di materiali

artistici recuperati dal sepolcro, e a me dava la soddisfazione intima del collezionista; debbo pur confessare che ho goduto una profonda commozione, come studioso, quando ebbi tra le mani i primi frammenti, e poi gli altri e infine tutti i pezzi che ricompongono nella sua nobile interezza una *kelebe*, ossia un cratere con manichi a colonnette, dove lo squisito decoratore impiega il genere novello della pittura nel primo stile delle figure rosse attiche, generalmente detto *stile severo*.

La vecchia tecnica è mutata. Non è più la figura che risalta con la brillante vernice nera sul fondo rosso dell'argilla, ma la vernice è distesa per tutto il vaso, risparmiando soltanto il campo della figura, la quale è disegnata nei suoi particolari a tratti di pennello intinto nella vernice stessa; e codesta innovazione porterà verso la metà del quinto secolo allo *stile libero* che sa esprimere nel disegno tutta la bellezza puramente greca dell'arte figurata.

Il bell'avanzo della tazza attica con la Centauromachia non è più un oggetto isolato nella tomba: la *kelebe* è venuta ora a confermare indubbiamente le deduzioni cronologiche del 1917, ed io ho nell'ordine del museo di Taranto un capo-saldo cronologico che segna il passaggio dal sesto al quinto secolo avanti Cristo, ed ho un brillante anello di congiunzione fra l'arte vascolare arcaica e quella dello stile severo, anteriormente agli influssi della pittura polignotea e della scultura fidiaca.

Compiono il corredo funebre del sepolcro alcuni altri vasi a semplice vernice nera e sono un'anfora, quattro *kylikes* comuni ed una quinta di minuscole dimensioni, una tazza biansata e due bicchieri a pentolo.

Per gli studi della ceramografia greca il contenuto della tomba di via Francesco Crispi nell'area urbica di Taranto verrà senza dubbio ad assumere scientificamente un'importanza di primo ordine.

Per il museo e per le ricerche sull'antica storia tarentina io godo di vantare due grandi, nobilissimi benefattori e patrocinatori – il Marchese di Valva Franz d'Ayala Valva ed il Senatore Conte Pietro d'Ayala Valva – i quali, proprietari del sottosuolo, lasciano liberamente all'importante istituto antiquario da me diretto i tesori che dopo millenni tornano ad essere illuminati dalla luce festosa del sole.

E così sotto questo sole poderoso del mezzogiorno, nella mite primavera, ho preso gli auspicii per ciò che potrebbe produrre una intensificata esplorazione della necropoli greca di Taranto, ed il mistero solenne della terra mi ha risposto con il lampo della bellezza doviziosa.

QUINTINO QUAGLIATI.

LA BASILICA DI SAN SALVATORE PRESSO SPOLETO.

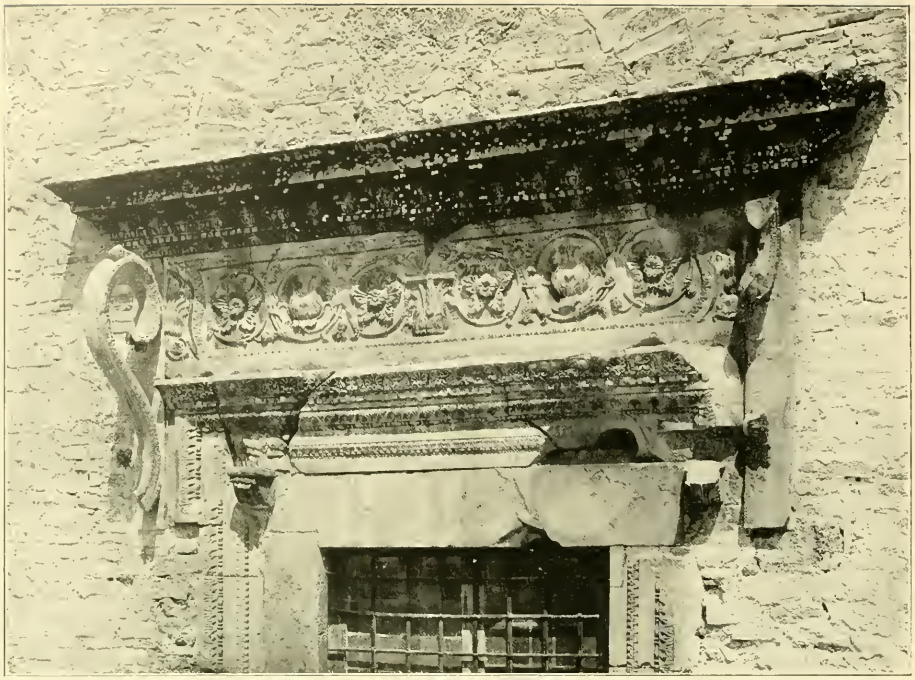
Spoleto, città romana per tradizione di storia e di arte, conserva ancora nei suoi dintorni, sul colle di Sant'Angelo, gli avanzi di un edificio grandioso il quale, dominando tristemente sulla necropoli che sorge ai suoi piedi, afferma nobili origini classiche ma insieme cristiane. E dico avanzi perchè vicende politiche, terremoti, incendi, adattamenti e manomissioni, servirono tutti ad arrecare alla struttura del monumento, danni irreparabili, a traverso i quali si può appena ricomporre idealmente il solenne insieme architettonico-decorativo.

La facciata (*pag. 629*), col suo alto muro mediano rettilineo - rimarcante la nave maggiore - e i due laterali, rozzi tutti e lacerati talora da aperture inopportune, conserva tre porte di carattere romano nelle proporzioni, nei profili e negli ornati, fiancheggiate da mensoloni oggi infranti, e adorne, nell'alto fregio, di ampi racemi e di polposi rosoni disposti con largo senso decorativo, in mezzo ai quali sboccia la croce fogliata e monogrammatica. Una cornice corre orizzontalmente sopra la porta mediana e vi posano quattro basi di paraste che dovevano dividere le tre finestre fiancheggiate da pilastrini che danno luce alla nave. E nel timpano delle finestre di lato e nella chiave dell'arco di quella centrale, torna la croce ad accertarci dell'origine cristiana di tali classiche forme.

L'interno a tre navi, è diviso oggi da sette arcate per parte, a tutto sesto con colonne scanalate d'ordine dorico, ma consunte e di spoglio, alterne a due pilastri rettangolari. E il frammentario e barbarico ordinamento dovette sembrar così debole che gli archi vennero tutti chiusi ad eccezione di quelli dell'ultima campata a contatto col presbiterio, che si apre invece ritmico e spazioso innanzi a noi (*pagg. 633-35*) continuando la spartizione a tre navi e finisce con un'alta abside arcuata. Otto colonne addossate agli angoli del vano mediano rettangolare, sorreggono quattro soprassesti trabeati su quali posano altrettanti dadi scolpiti con fogliami: ad essi sono affidati i sottarchi a semicerchio e i pennacchi a trapezio sferico che sostengono una cupola ad otto spicchi, oggi forata d'una lanterna (*pag. 636*). E, a dividere la parte centrale del presbiterio dalle navate laterali, si elevano tre colonne per lato, di ordine corinzio che sopportano una trabeazione ornata di un fregio dorico, e un alto muro unito ai sottarchi corrispondenti (*pagg. 634-35*). Nella grezza ossatura di questo, risaltano, continuando la linea verticale delle colonne, tenui pilastrini che dovevano essere coperti di stucco per simulare un ordinamento architettonico, trabeato anch'esso, cui sovrastavano e sovrastano tutt'ora, due finestre con arco a pien centro ed abbinate.

Le proporzioni maestose del presbiterio e la classica eleganza delle sue parti ornamentali, corrispondono dunque al carattere di quanto resta nella fronte; ma in esso è pure traccia evidente di rovina: nelle colonne infrante, nelle cornici spezzate e nei

SPOLETO. SAN SALVATORE: LA FACCIATA
(Gab. fotografico del Min. della P. I.)



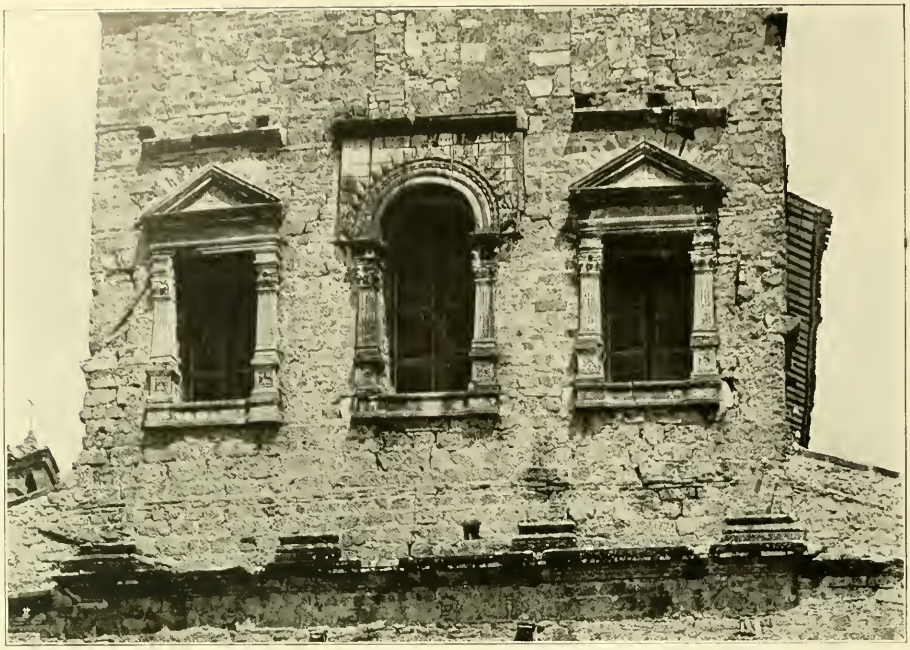
SPOLETO, SAN SALVATORE: PARTICOLARE DELLA PORTA CENTRALE (*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

due sostegni raccogliticci che aiutano le agili colonne a sopportare la trabeazione lesionata. Le navi minori, in corrispondenza del presbiterio, mostrano entrambe una porta e due finestre centinate e abbinate e finiscono con due sacrestie absidate - la protesi e il diaconicon - che si sprofondano ai lati dell'abside. Con queste si comunicava, lungo i collaterali, per mezzo di porte fino a che nel sec. XVII, demoliti i muri di divisione esse non vennero a far parte della chiesa. Le sacrestie sono coperte da crociere su peducci angolari marmorei congiunti da una tenue cornice in terracotta a conchiglie ed a fiori di loto, unico gentile motivo rimastoci della antica decorazione. La tribuna finisce insolitamente rettilinea all'esterno: in corrispondenza dell'abside vi si apre, fasciato da una ghiera, un arcone entro il quale è traccia quasi svanita di affreschi; ai lati vi sporgono le absidiole delle sacrestie e restano alcune mal ricomposte cornici. Lungo i fianchi si vede emergere la mole della cupola che forma all'esterno una massa cubica legata con contrafforti ai collaterali, mentre i muri di questi, lacerati in ogni modo, e i muri della nave, più nulla conservano della struttura antica.

VERONA: PARTICOLARE DELLA PORTA DELLA CASA DEL SANMICHELI (*fot Lotze*).

Sebbene in rovina, il San Salvatore si rivela anche oggi un monumento di eccezione per la sua forma complessa e per le sue sculture superbe. E se ne esaminiamo attentamente le pietre consunte, esse ci dicono intera la storia delle sue non liete vicende. Per un incendio, che credo anteriore al periodo romanico, la facciata e il presbiterio persero parte della loro decorazione di marmi e di stucchi, mentre le navi rovinarono completamente e, coi materiali accapezzati, si riedificarono i muri di opera incerta, anteriori senza dubbio al sec. XI, giacchè l'alternanza che essi mostrano di pilastri e colonne, era ben nota alle maestranze prelombarde. Poi, accecati gli archi, la chiesa fu limitata alla nave di mezzo, al presbiterio e alla tribuna; più tardi ancora, uomini senza scrupoli non si peritarono a frazionare la sua parte anteriore per ricavarvi vari ambienti abitabili. E intanto le forze brute della natura si accanivano anch'esse sul monumento e i terremoti in ispecie ne sconquassavano le pareti.

Ma in tutti i tempi le anime solitarie degli artisti vi trassero, ammirate, fonte larghissima di ispirazione. Gli anonimi maestri romanici spoletini imitarono il fregio della porta maggiore [1] e in qualche facciata [2] vollero provarsi a ripetere l'ordinamento della fronte di San Salvatore; gli architetti della Rinascenza come Francesco di Giorgio [3], Sebastiano Serlio [4] e il Sanmicheli [5] (*pagg. 631 e 638*) ne fecero di-



SPOLETO, SAN SALVATORE: LE FINESTRE DELLA FACCIATA (*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

segni e ne evocarono particolari, sinchè l'entusiasmo degli eruditi locali non trovò eco negli studiosi e negli archeologi moderni. Durante il secolo scorso, vi furono eseguiti rilievi accuratissimi specialmente per opera dell'architetto Giuseppe Montiroli; ma solo nel 1906 Giuseppe Sordini cominciava a liberare l'interno da sovrapposizioni posteriori, per condurlo alla sistemazione doverosa alla quale chi scrive queste righe ebbe l'onore di attendere – in parte – per incarico della Soprintendenza ai monumenti dell'Umbria. Durante i lavori iniziati dal Sordini, i quali furono anche di saggio al sottosuolo, vennero in luce frammenti notevoli architettonici e decorativi già utilizzati in parte nell'altar maggiore barocco. Demolito questo, si scoprirono affreschi appartenenti a diversi tempi ed a scuole diverse. Una nicchia a semicerchio, internata nell'abside, ci conserva una croce gemmata dalla quale pendono l'**A** e l'**Ψ** (*pag. 640*), coeva alla decorazione pittorica a finti marmi policromi in forma di rombi e di cerchi che ornava l'abside intera, opera da assegnarsi non al V secolo, come si suol credere, ma a tempo più tardo. Un secondo strato d'intonaco venne a celare il primo nel secolo XIII, con dipinti romanicheggianti dei quali ci rimangano, frammentari, una Vergine

SPOLETO, SAN SALVATORE: INTERNO.
(Gab. fot. del Ministero della P. I.).

SPOLETO, SAN SALVATORE: IL PRESBITERIO.
(Gab. fot. del Ministero della P. I.).

SPOLETO, SAN SALVATORE: ANGOLO DEL PRESBITERIO
(*Gab. fot. della R. Sopraint. ai Monum. dell'Umbria*).

SPOLETO, SAN SALVATORE: FIANCATA.

SPOLETO, SAN SALVATORE: LA CUPOLA ALL'INTERNO.
(Gab. fot. del Ministero della P. I.).

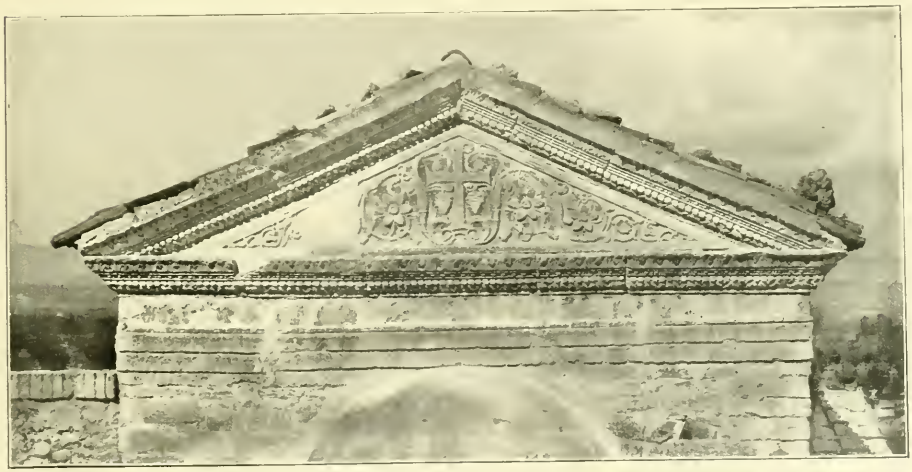
seduta in atto di mostrare il Bambino, un angelo che stendeva dietro al gruppo un drappo rosso, insieme ad un altro angelo ora scomparso, e un profeta (Isaia?) col palmo della mano destra aperto e il rotulo nella sinistra.

Al principio del quattrocento, un umbro provinciale affrescava nella parte mediana, con ingenuo fervore religioso, una Crocefissione oggi tolta dal muro; e verso la metà del secolo XVI un debole imitatore dello Spagna la ripeteva sopra la nicchia in cui domina la croce gemmata, aggiungendo ai soliti personaggi, le figure di San Concordio e del Battista.

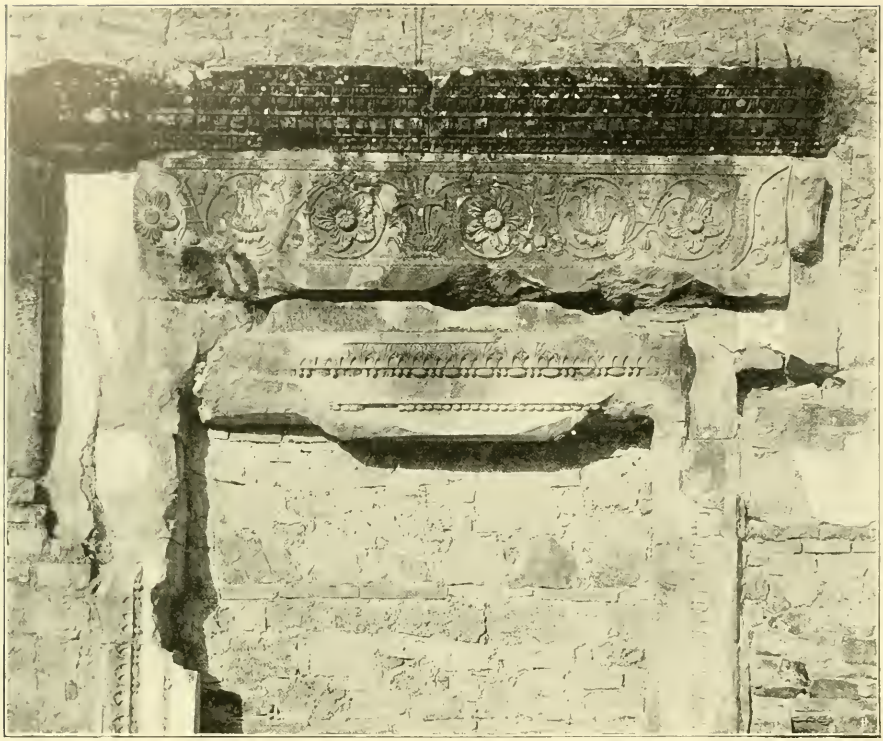
Anche le sacrestie trasformate in cappelle, si adornarono di affreschi: in quella di destra c'era un San Concordio del sec. XIV ora staccato e nell'abside c'è tuttora una Madonna fra due Santi della seconda metà del secolo seguente. Le varie rappresentazioni pittoriche ci aiutano a spiegare le successive dedicazioni della chiesa che appare nell'815 consacrata al Salvatore, nel 1158 al diacono spoletino San Concordio e assai più tardi al SS. Crocefisso [6].

Oggi, dopo le ricerche eseguite, è possibile formarci, come dicevo in principio, una idea approssimativa, della basilica cristiana primitiva. La sua facciata doveva rivestirsi di un bugnato marmoreo di cui rimane un piccolo saggio intorno all'arco della finestra centrale. Quattro pilastri scanalati con capitelli corinzi (dei quali due si son potuti recuperare) dividevano la parte superiore sostenendo una trabeazione e su questa un frontone triangolare ornato forse nel tim-

SPOLETO, TEMPIETTO DEL CLITUNNO: DECORAZIONE FRONTALE DELL'ABSIDE.



SPOLETO, TEMPIETTO DEL CLITUNNO: FRONTONE POSTERIORE.



SPOLETO, SAN SALVATORE: PARTICOLARE DI UNA PORTA LATERALE.
(Gab. fot. del Ministero della P. I.)

pano della croce, dei grappoli penduli e dei racemi che si veggono nei frontoni del tempietto del Clitunno (*pag. 637*). E le navi laterali dovevano elevarsi assai più di quanto vediamo oggi e coprirsi di un tetto inclinato che moveva poco al disopra del piano delle finestre, dove comincia, sui muri di fianco della nave di mezzo, una cornice che, circa alla stessa altezza, torna al piano dei finestroni del presbiterio. Ciò fa supporre che lungo i lati si aprissero, al piano di quella cornice, una serie di finestre con arco a semicerchio, corrispondenti per numero agli intercolunni interni. E altre finestre di foggia simile, di proporzioni minori ma di ugual forma, analoghe probabilmente a quelle testé riaperte nelle sacrestie, davano luce alle navate laterali. La tribuna poi doveva terminare con un frontone la cui cornice orizzontale veniva interrotta dall'arcone mediano come nella decorazione marmorea che prospetta all'interno, l'absidiola del tempietto del Clitunno (*pagina 637*).

Internamente le tre navi erano spartite

SANMICHELI: PORTA DELLA CAPPELLA PELLEGRINI
VERONA, SAN BERNARDINO.

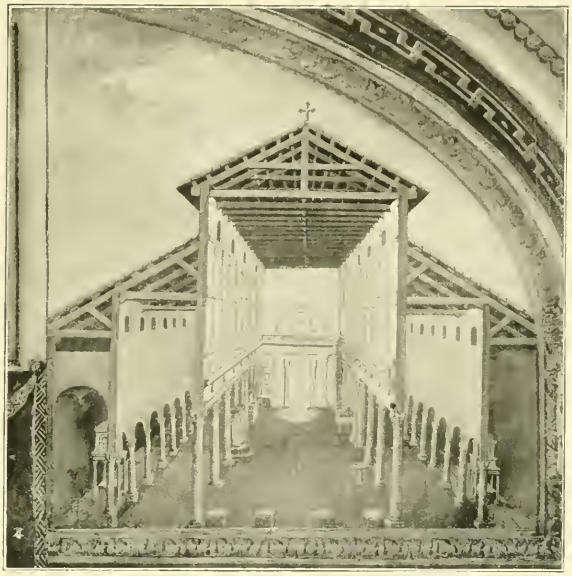
da colonne doriche trabeate, in numero di nove per ogni lato; e la trabeazione ricorreva nella nave mediana anche in facciata al di sopra della porta maggiore. Sopra il primo, un secondo ordine architettonico, era simulato sulle pareti e rivestito di stucchi, imitando, in tutto, i muri del presbiterio, con la differenza che in questi i finti pilastrini e le trabeazioni dovevano essere corinzi, in quelle erano, con probabilità, dorici. E sopra ancora, in corrispondenza dei nove intercolunni, dovevano aprirsi, come accennai, nove finestre per lato presso il tetto coperto a travatura, celata forse da un soffitto a lacunari. Si è detto e ripetuto che la chiesa aveva i matronei, ma il Sordini medesimo che sosteneva tale ipotesi, giunse a concludere che nel presbiterio furono chiusi mentre erano forse rimasti nella nave (7). Invece nè presbiterio nè nave ebbero mai tali gallerie, apparse in Italia nel VI secolo: archi di scarico in costruzione, si veggono sopra gl'intercolunni del presbiterio e c'erano identici - ne è palese la traccia - sopra la trabeazione della nave. Le pareti forse furono ravvivate da riquadrature pittoriche a finti marmi come l'abside e la calma spartizione della nave diffusa di luce, doveva sortire un'effetto estetico totalmente diverso da quello che offrivano le agili forme del presbiterio dove le linee verticali eran poste a contrasto con quelle orizzontali e le masse si prestavano ad espressioni di moto e a vivaci giuochi di luci

SPOLETO, SAN SALVATORE.

DECORAZIONE D'UNA NICCHIA.
(Gab. fot. del Ministero della P. I.).

e di ombre. Nel presbiterio stava l'altare e forse il ciborio cinto di plutei marmorei con la " pergula " ; nell'abside sotto la croce, la cattedra episcopale ed i sedili per il clero, mentre altri plutei s'inoltravano nella nave a cingere la " schola cantorum " fiancheggiata dai due amboni.

Così ricomposta idealmente la basilica, vediamo a quali edifici può ravvicinarsi per le sue forme. Romano è il tipo di rivestimento della facciata, già usato, come notò il Toesca [8], in costruzioni dell'età di Diocleziano e particolarmente nella Curia, ora chiesa di Sant'Adriano; romana la spartizione a lesene che vediamo tuttora sulla Porta dei Leoni a Verona; ma le tre porte, così mosse negli aggetti, se ci ricordano in genere l'architettura romana del nostro paese, si avvicinano, per spirito, e per struttura a quella del suo tempo più tardo fiorita in oriente: alle porte del tempio di Baalbeck, ad una porta in Termesso, a un'altra poi messa in opera nella Moschea di Valid a Damasco, e - giacchè a Spalato si riflettono tali forme - a quella del tempio di Esculapio nel palazzo di Diocleziano. Inoltre la chiesa cristiana di Kodja Kalessi ci offre riunite tre porte nella sua facciata di carattere simile alle nostre. E mentre è puramente classica la struttura delle finestre laterali, sembrano avere una derivazione orientale gli strani ornamenti dell'arco di quella mediana che si suppose abbiano trovato la via di Spoleto giungendovi dall'Asia anteriore [9] (*pag. 632*). Ma all'interno, nella navata di mezzo, prendono il sopravvento le forme della basilica romana cristiana per la quale fu-



L'INTERNO DELLA VECCHIA BASILICA VATICANA.

(DA UN AFFRESCO DELLE GROTTE VATICANE).
(fot. Alinari).

rono impiegati i resti di un tempio dorico pagano; e pensiamo che nella linea d'insieme la basilica costantiniana di San Pietro in Vaticano (*pag. 641*) non doveva differenziarsi molto dal nostro San Salvatore, quando si astragga dalle cinque navi che la spartivano. Solo nella navata, sopra gl'intercolunni essa aveva un duplice ordine di pilastrini mentre il nostro edificio ne presentava uno solo e le proporzioni della chiesa spoletina erano molto più slanciate rispetto a quelle delle basiliche di Roma, per raccordarsi meglio alla architettura del presbiterio che sostituisce lo spazioso transetto romano sporgente un poco dai muri di perimetro. Il presbiterio ci rammenta, per pianta, edifici dell'Asia Minore del tipo così detto della basilica a cupola come la chiesa di Kodja Kalessi dove, su di un vano rettangolare, doveva elevarsi una cupola a otto facce e dove la spartizione con sostegni intermedi nei lati lunghi del rettangolo, doveva essere analoga; struttura che, con modificate funzioni statiche e con mutati effetti estetici, torna in altre chiese asiatiche come San Nicola di Mira, San Clemente di Ancira e la Koimesis di Nicea. Ma se il sistema architettonico è orientale, l'attuazione di esso è romana nelle solenni proporzioni e negl'intercolunni trabeati; e la cupola si svolge su dadi i quali, sebbene abbiano una funzione statica, ci ricordano i soprassesti decorativi delle terme di Diocleziano e di Caracalla, e della Basilica di Massenzio. Pure è nota all'arte classica quella unione del fregio dorico con le colonne e la cornice corinzia. Di tale sistema conosciuto da Vitruvio, restano esempi nei mo-

numenti di Petra in Arabia [10] e contaminazioni architettoniche affini si annoverano anche in Italia: su capitelli corinzi posa la trabeazione dorica di un tempio presso Pesto del II secolo av. Cristo, su colonne ioniche posava quella, pure dorica, del tempio di Apollo a Pompei, e l'arco romano di Aosta mostra sempre sulle colonne corinzie i triglifi dorici [11].

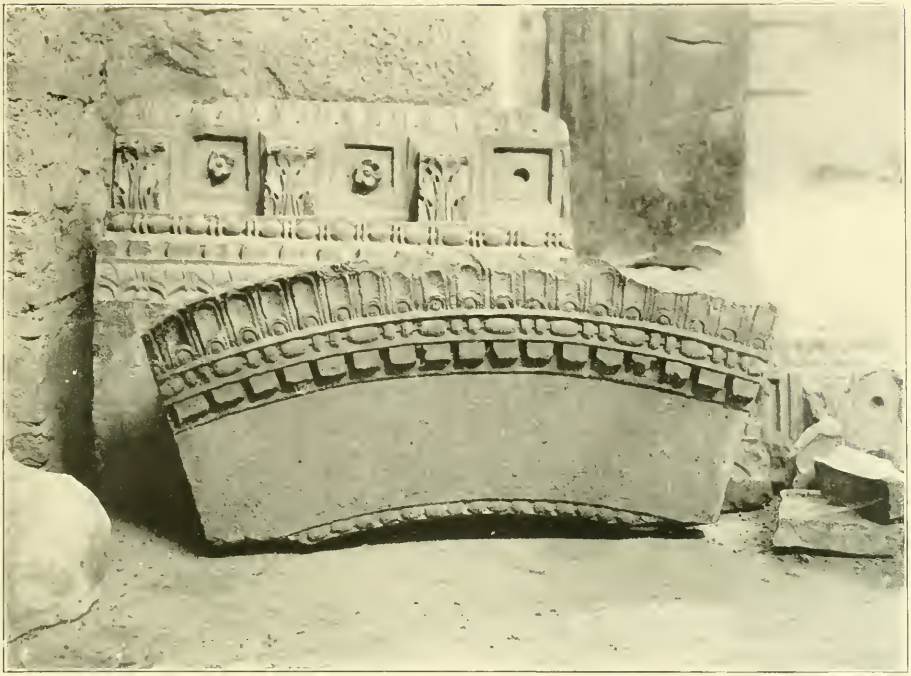
Le sacrestie a fianco dell'abside, se pure si notano in alcune chiese dell'occidente [12] costituiscono una norma costante negli edifici religiosi orientali [13]; e tale disposizione unita agli altri elementi che notammo non può sembrare casuale. Infine il motivo della tribuna col timpano spezzato da un arco, quantunque usato in Italia nel Sepolcro dei Cerceni sulla Via Appia e nel tempietto d'Iside a Pompei, ha certo origini ellenistiche e si trova più frequente in edifici orientali come nel Tempio corinzio e nel Sepolcro di Mamastis in Termesso e in un monumento che - già lo dicemmo - con l'oriente ha non dubbi rapporti: nella fronte del vestibolo del palazzo di Diocleziano a Spalato.

Dovremo dunque conchiudere obbiettivamente che, dal lato architettonico, il San Salvatore di Spoleto è un singolare insieme derivato dalla basilica cristiana romana, le cui forme dominano nelle navate, e da edifici orientali di cui ravvisiamo l'influsso nel presbiterio e nella tribuna, costrutti bensì con classica monumentalità e con tecnica classica [14]. Altrettanto deve dirsi per le parti decorative della facciata, specie per la porta maggiore nella quale troviamo motivi del periodo augusteo e del tempo dei Flavi [15].

E se i rapporti con l'arte romana si spiegano bene per la vicinanza di Spoleto al gran centro di irradiazione che fu Roma, non sembrano chiari, in un primo momento i rapporti con l'arte orientale. Ma le vecchie leggende relative alle origini e alla diffusione del Cristianesimo nell'Umbria, e particolarmente a Spoleto, sono siriache [16]. A tali leggende si va oggi attribuendo un'antichità meno remota, ma è certo che Sant'Isacco di Antiochia venne dalla Siria nella nostra città per fuggire le persecuzioni dell'Imperatore Anastasio (491-518) e fondò un eremo sul Monteluco come testimonia nei suoi Dialoghi Gregorio Magno. Ciò dimostra come nel V secolo già si fosse verificata una immigrazione siriaca a Spoleto, se Isacco la prescelse per suo tranquillo e sicuro rifugio.

E quantunque siamo certi di non poter fornire una dimostrazione, è intuitivo e spontaneo collegare la vecchie leggende alle forme che abbiamo notate nel San Salvatore. Tuttavia da questo all'affermare - come qualcuno ha fatto - che il monumento sia opera di monaci venuti dall'Oriente c'è un grande divario: è esagerare gl'influssi, togliere all'edificio ogni carattere romano saldamente affermato dalle sue norme costruttive e negare l'impronta locale della quale oggi rimane traccia soltanto in alcuna delle finestre del presbiterio, ornate di una ghiera che fascia l'imposta degli archi e ne cinge l'estradosso, come nei monumenti classici dell'Umbria, ad esempio nell'arco etrusco di Perugia.

Non dicemmo ancora a quale età può appartenere il San Salvatore: se agl'inizi del sec. IV, come è disposto a supporre l'Hübsch [17], o ad un tempo di poco posteriore a Costan-



SPOLETO, SAN SALVATORE: PARTICOLARI DECORATIVI.
(Gab. fot. del Ministero della P. I.).

tino come dubbiosamente pensa il Rivoira[18]; ovvero alla fine di quel secolo o ai primi del V come propendono a credere il De Rossi[19] e l'Hoppenstedt[20] giacchè mi sembra ormai fuori discussione l'opinione del Guardabassi[21] che l'assegna al sec. VI e, ancor più, quella stranissima del Grisar[22] che riferisce a un totale rifacimento romanico l'edificio e, con esso, le belle sculture della facciata.

Dal pensarlo anteriore al periodo costantiniano ci ritrae il fatto che nella fronte vediamo intatta e ripetuta tante volte la croce che non sarebbe stata certo risparmiata nelle persecuzioni di Diocleziano. Inoltre, pure astraendo da quanto affermano gli eruditi locali, che l'edificio sorse sopra un tempio classico sempre bensì dopo il periodo costantiniano, è certo che si adornò di materiali pagani. E siccome il De Rossi nota che nell'età di Costantino i templi dei vecchi dei furono rispettati, ciò farebbe supporre più tarda la costruzione della Basilica, il che affermerebbe altresì la forma delle croci che, sebbene conosciuta in quel periodo, si usò normalmente come decorazione "verso la fine del IV secolo, ed ancora meglio, nel V[23]". Osservo poi che la foggia dei pilastrini delle finestre nella fronte, con l'alto basamento e col soprassesto fra il capitello e l'architrave, accenna ad una forma clas-

sica decadente ed impura. ragione che si unisce alle precedenti per credere sorto verso la fine del IV secolo il bel monumento. Il ricordo dell'arte romana poteva in una città di provincia essere rimasto più a lungo che nei centri maggiori e sta a dimostrarlo il vicino tempietto del Clitunno che appartiene alla stessa corrente. ma che si reputa. per la minore freschezza delle sue sculture, senz'altro del V secolo.

La basilica non perde pregio per questo: anzi ci dimostra quanto fossero profonde le radici del classicismo e. esempio unico, come apertamente si innestassero alle forme nuove provenienti dall'Asia Minore, con le quali contribuirono a creare l'arte bizantina. Il San Salvatore si inquadra dunque in modo molto chiaro nella storia della architettura e vi assume un posto a sè singolarissimo.

Ma la grandiosa basilica non ci risolve ancora tutti i problemi che si assommano intorno ad essa: sorse veramente in luogo di un tempio pagano? La cupola attuale è stata in parte o interamente rifatta? e in tal caso com'era la primitiva? Si elevava su di essa una torre come vuole il Rivoira?(24) Le sacrestie furono costruite insieme alle absidiole che ad esse si innestano? La facciata era preceduta da un portico?(25)

Ad alcuni di tali quesiti dovrebbero rispondere le esplorazioni condotte dal Sordini delle quali ci auguriamo di conoscere presto i risultati: agli altri risponderanno nuovi saggi durante il restauro che dovrà essere rigidamente archeologico. Il San Salvatore è giunto a noi in uno stato di pietosa rovina: pensare di poterlo restituire alle sue forme originarie, è una poetica presunzione alla Viollet Le Duc la quale non può sovrapporsi ai molti secoli di storia che il monumento ha attraversati. Le sue pareti denudate all'esterno e all'interno. dovranno rimaner tali per essere interrogate da chi avrà occhi abbastanza acuti per comprenderle: e lungo le navate si disporranno gli avanzi architettonici e decorativi che non potranno rimettersi al luogo loro. Chè gli altri saranno ricollocati al posto proprio, come alla porta maggiore, che potrà liberarsi dei puntelli che la deturpano. si sono già ricongiunti i frammenti superstiti dell'ampia voluta di una sua mensola. Alle membra sparse dell'edificio andranno poi uniti gli affreschi che lo decorarono, i disegni di ripristino e di rilievo da quelli di Alessandro Cherubini e di Giuseppe Montiroli, ora nel Palazzo Comunale, ai recentissimi del Fondelli e del Milani, in modo che il monumento possa raccontare da sè ogni parte della sua storia e i disegni possano illustrare la storia del suo onesto ed obbiettivo restauro(26).

MARIO SALMI.

(1) Porta centrale della facciata del Duomo e di quella di San Pietro.

(2) Parte superiore della facciata di San Ponziano e della fronte di San Paolo.

(3) A tergo del dis. n. 321 agli Uffizi, che mostra nel recto alcuni particolari del tempietto del Clitunno, già noti. ho potuto identificare due ricordi del San Salvatore: un particolare della trabeazione del presbiterio presso l'abside e del dado fogliato sovrastante *(tribuna)* e una parte della facciata *(faza fuori di Spaleto)*.

(4) S. SERLIO, *Tutte l'Opere d'Architettura*. In Venetia 1584. a pag. 173 riproduce nel libro IV, la porta maggiore dichiarandola "differente da tutte le altre che nell'antichità io habbia mai vedute".

(5) Il portale della casa del Sanmicheli ora nel Museo civico di Verona, *(pag. 631)*, è foggiato sulla porta maggiore di San Salvatore. e di tipo simile è quello della cappella Pellegrini in San Bernardino della stessa città *(pag. 638)*. Inoltre le aperture laterali di Porta Palio e le porte della Madonna di Campagna presso Verona, sono - per certi ri-

guardi - semplificate imitazioni delle porte della facciata del tempio spoletino. Vedi *Le fabbriche di M. Sanmicheli, disegnate ed incise da F. Ronzani e G. Luciolli*, Venezia, 1831.

(6) P. B. VIANI, *Memorie* in *Annuario dell'Accademia Spoletina*, a. 1860, pagg. 1 e ss.; cfr. anche A. SANSI, *Degli edifici e dei frammenti storici delle antiche età di Spoleto*, Foligno 1869, pag. 171.

(7) G. SORDINI in *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, a. XII (1906) pag. 540.

(8) P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana* (in corso di pubblicaz.), pagg. 95 e 143.

(9) W. HOPPENSTEDT, *Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto und der Clitunnotempel*, Halle a. S. 1912, pag. 32.

(10) P. TOESCA, op. cit. pag. 135.

(11) W. HOPPENSTEDT, op. cit. pag. 59.

(12) Basilica dello Xenodochio di Pammachio a Porto del 398 circa: San Giovanni Evangelista a Ravenna fond. il 425; Santa Sinforosa a Roma del sec. V. Cfr. RIVOIRA, *Le origini dell'Architettura Lombarda*, 2.ª ediz., Milano 1908, pag. 21.

(13) F. BENOIT, *L'architecture, l'Orient Medieval et Moderne*, Paris 1912, pag. 44 e passim.

(14) Il grande arco trionfale fu rifatto modernamente, ma quelli ad esso corrispondenti nelle navi laterali, sono romanamente a doppia armilla.

(15) HOPPENSTEDT, op. cit., pag. 33 e 65.

(16) Cfr. SEVERI MINERVI, *De Rebus gestis*, ecc., in SANSI, *Documenti storici*, Foligno 1879, pagg. 90, 92-93.

(17) *Die altchristlischen Kirchen*, Carlsrue, 1862.

(18) Op. cit. pag. 352.

(19) In *Bollettino di Archeologia Cristiana*, 2.ª serie a. II (1871) pag. 132 ss.

(20) Op. cit. pag. 109 ss.

(21) *Indice guida dei Monumenti dell'Umbria*, Perugia 1872, pag. 298.

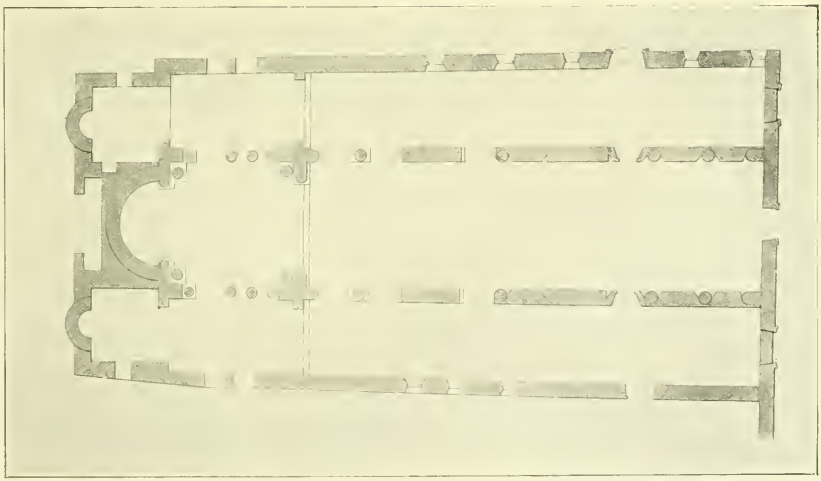
(22) In *Nuovo Bollettino di Arch. Crist.*, a. I (1895) pag. 42 ss.

(23) DE ROSSI, op. cit. pag. 146.

(24) Op. cit., p. 352.

(25) A questo proposito, avrebbe capitale importanza il disegno di Francesco di Giorgio da me identificato: esso reca il piano inferiore della facciata ornato di pilastri; ma tanto alterate sono le proporzioni di essa e del particolare dell'interno, che non arrischierei di dovere senz'altro concludere che l'edificio mancasse in origine di un portico.

(26) Per incarico della Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria, mi occupai della chiesa spoletina dal gennaio 1919 al luglio 1921 in cui di quella Soprintendenza cessai di far parte. Durante tale periodo venne consolidato il presbiterio; furono riaperte le finestre originarie delle sacrestie; fermati gli affreschi dell'abside; riaperta una campata della nave; riordinati i materiali scultorii rinvenuti; liberati - a cura del Municipio - le navi laterali di tardi frazionamenti e di una scala che portava alla casa parrocchiale; ricollocati al posto loro, nella porta maggiore della facciata, i frammenti di una mensola. Quest'ultimo lavoro fu condotto con ogni cura dal R. Opificio delle Pietre Dure di Firenze.



SPOLETO, SAN SALVATORE: PIANTA.

BERNARDO STROZZI A VENEZIA.

Me ne dispiace per le anime romantiche e me ne rallegro per le timorate: il pittore Bernardo Strozzi, il monaco bollente, fuggito dalla patria Genova a Venezia, terra di libertà, per buttarvi alle ortiche le vesti di Cappuccino e di Prete, morì Monsignore, in pace con Dio e con la Chiesa! I documenti danno torto alle barzellette degli storici novellieri, mentre allargano il periodo della sua dimora lagunare.

Sembra una giustizia. A parte il piacere postumo che il povero artista poco dovesse soffrire dei rigori frateschi (poichè lo vediamo a Venezia già nel 1631 dipingere al doge neoeletto Francesco Erizzo uno dei suoi più mirabili ritratti) rimane confermata l'importanza della sua fuga.

Venezia era la sua méta e la sua ricompensa. L'arte generosa di questo artista, nato per dipingere come l'usignolo per cantare, la più grande che Genova abbia mai prodotto, sarebbe stata invano entro la cerchia della Liguria mercantilesca, ove mancava quell'atmosfera vibrante che moltiplica la fiamma come la moltiplica l'amore.

Era fatale che dallo Strozzi, che fu il più grande, al Baciccio, al Castiglione e al Magnasco i pittori liguri maggiori trovassero fuori della patria il loro respiro e il loro regno.

A rigor di termini potremmo negare una vera scuola genovese; certo dobbiamo riconoscere che Genova non diede allo Strozzi quasi nulla; poco della misera educazione che trascinò lungo la vita come un peso morto, e nulla della redenzione. Fu suo maestro a quindici anni un accademico senese, pedissequo e insignificante imitatore del cognato Passignano, Pietro Sorri; un fedele di quelle ricette "un po' di Michelangelo e un po' di Tintoretto" che la scolastica teoria dei Carracci aveva messo in voga. Partito dopo tre anni il Toscano (1597), lo Strozzi fra gli ardori della subitanea vocazione religiosa, che gli fece vestire l'abito di cappuccino, si guardò d'attorno invano: barroccismo zuccherino del Vanni e del Salimbeni, rugiadoso correggismo bolognese di G. C. Procaccini, manierismo di Bernardo Castello, qualche arido dipinto fiammingo, approdato a Genova per le facili vie marittime; unico esempio abbastanza onesto il Cambiaso.

Ma ecco la grande apparizione di un grandissimo straniero: Pietro Paolo Rubens (1610); colui che tutte le bellezze e decadenze del passato pareva voler fondere e riscaldare con la sua pennellata bionda. Dietro Rubens, Bernardo Strozzi, tornato in libertà per volere della Curia Pontificia come semplice prete (1610), si infiamma e si libra alla gioia dei primi canti cromatici.

Ma nemmeno l'arte feconda e troppo appariscente del mago di Anversa poteva bastare per la redenzione di chi era malato più di scheletro che di carni. Occorreva una medicina sferzante; un richiamo severo; un pittore senza troppe schiume iridescenti, senza troppe penne di pavone, nutrito di locuste

STROZZI: RITRATTO DEL DOGE FRANCESCO ERIZZO
VIENNA, GEMÄLDEGALERIE.

STROZZI. LA SCULTURA - VENEZIA, LIBRERIA (*fot. Filippi, Venezia*)

e di miele selvatico, come il Battista. Era apparso questo profeta pieno di grazia. Michelangelo da Caravaggio, proprio a Genova intorno al 1605, in una delle vicende della sua vita fortunosa: ma niuno aveva mostrato di notarlo.

L'arte sua sgorgata diritto da quella veneta provinciale, quasi per mostrare che non si poteva ormai concepire pittura che non fosse colore, aveva però al confronto una rigidità e una selvatichezza che negava l'entusiasmo pittorico di Giorgione, di Paolo e di Tintoretto.

La luce di cui i veneti si erano serviti con libertà magnifica, diveniva in mano di lui come uno strumento chirurgico che taglia netto senza indugio di carezze. La rude realtà era il suo soggetto, senza lenocini o bilance e senza sorrisi di grazie. E le sue pitture eroiche non vivono che di questa sublime povertà. Ma quanti erano in grado di seguirlo?

Anche per l'ardente Strozzi tanta rinuncia sarebbe stata sconcertante. Alla sua musa e alla sua vena festiva di coloritore non interessava tanto una visione di arte troppo severa quanto una lezione di sincerità. Gli occorreva strapparsi di mente le stracche forme di maniera che ripetevano le antiche come le ombre vane i corpi, come la stanca

STROZZI: PARABOLA DELL'INVITATO A NOZZE - FIRENZE, UFFIZI.

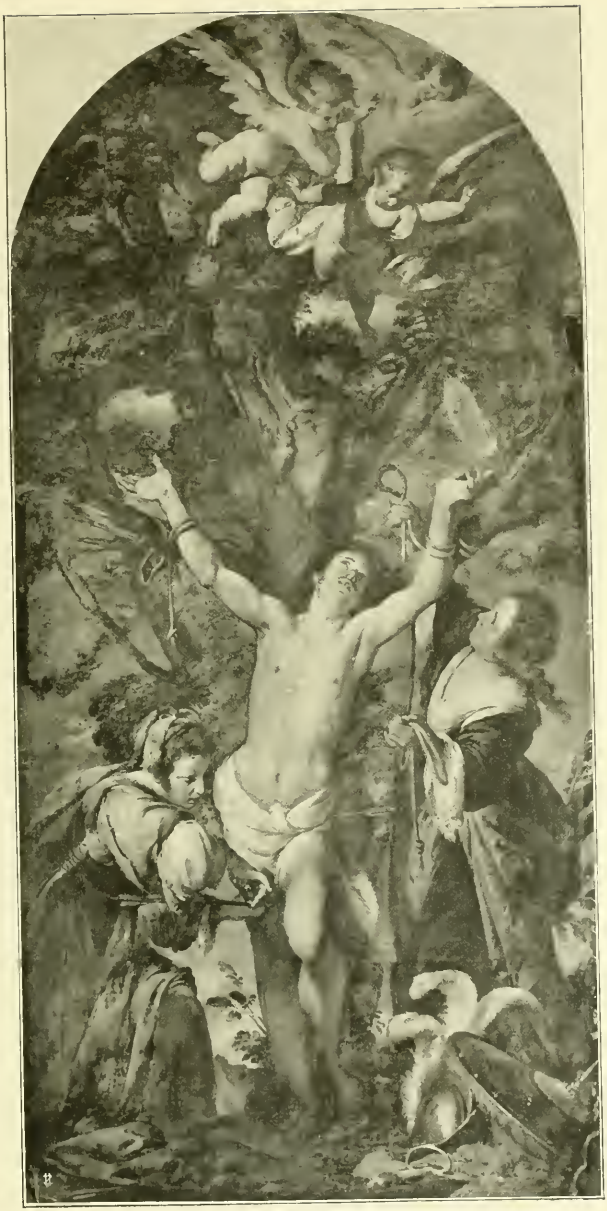
eco la voce viva. Sulle membra libere da questa camicia di Nesso che non ci si toglie di dosso senza brani di carne dolorante avrebbe poi pensato lo Strozzi guarito di stendere, da quel signore ch'egli era, le vesti preziose della sua pittura.

Fu in questi momenti di crisi artistica che Venezia si affacciò; doppiamente maestra.

Erano ancora nell'aria lagunare baleni delle sue più squillanti meraviglie artistiche; l'oro di Tiziano, le perle di Paolo, la tempesta di Tintoretto; un cielo luminoso e terribile, in cui l'artista si affissava tremando. E a questa adorazione potevano condurlo due pittori venuti colà con lo stesso desiderio, dopo aver vinto come lo Strozzi l'aspra battaglia contro il manierismo e l'accademia: due rinnovati figli di contrade diverse, che la gloria doveva coronare di una stessa aureola.

Domenico Feti, il primo: un romano educato dal Cigoli, come lo Strozzi dal Sorri, ma redento da questo frigido toscanesimo iniziale da Orazio Borgianni, caravaggesco di quella branca infedele (eletta infedeltà culminante con Rembrandt) che non credeva necessario rinunciare alle seduzioni del bel colorire e alla piacevolezza dei soggetti idilliaci e patetici per rinnovarsi all'alito di fresco umanesimo che il secondo Michelangelo aveva insegnato all'arte stanca del seicento.

STROZZI: RITRATTO DEL PROCURATORE GRIMANI
VENEZIA, PALAZZO CURTIS (*fot. Filippi*).



STROZZI: SAN SEBASTIANO - VENEZIA, SAN BENEDETTO (*fot. Alinari*).

STROZZI: SAN LORENZO - VENEZIA, CHIESA DI SAN NICCOLÒ DA TOLENTINO (*fot. Alinari*).

STROZZI: SAN PIETRO LIBERATO DAL CARCERE - BERLINO, RACCOLTA VAN DIEMEN.

Le sue figure non concluse entro uno schema lineare troppo astratto, roride di colore, senza soverchia solidità monumentale, erano in piccolo le stesse che il Borgianni aveva dipinto in esempi memorandi.

Ma il Feti amò che sfuggissero alla chiusa atmosfera da cui emergono i villici eroi di Caravaggio: alle sue parabole commosse si

addicevano i paesaggi campestri o i rustici ambienti voluti dal soggetto evangelico.

E questi li suggerì Adamo Elsheimer, tedesco di nascita e venezianeggiante per educazione: l'artista che in contatto di Carlo Saraceni e di Gian Lys creò a Roma il paesaggio caravaggesco, o meglio il paesaggio dei caravaggeschi; perchè il maestro affermatosi come pittore di fiori, pochi ne dipinse dopo quelli del periodo giovanile, testimoniati dallo spirituale giardino del Riposo nella Fuga in Egitto, di casa Doria.

Così rigenerato dal Borgianni e dall'Elsheimer, Feti si ridusse pittore aulico alla corte di Mantova, in una solitudine che gli esaltava le forze. Ma era possibile starsene alle porte di Venezia senza correre a dissetarsi alle vive fonti della sua arte?

Eccovelo tutt'occhi a moltiplicare le gioie della sua tecnica squisita e a morirvi d'amore, a trentaquattro anni, nel 1624. Gian Lys olandese ne raccolse l'eredità con spirito e arte fraterni. Sosia perfetto, come se ne hanno pochi nella vita e non se ne hanno altri nell'arte, arrivato come il Feti dal manierismo al Caravaggio e dal Caravaggio a Venezia, arse ivi per alquanti anni della stessa fiamma di vita e d'ideale, e vi morì nel 1629.

Era questa tradizione troppo presto troncata che Bernardo Strozzi doveva raccogliere come un nuovo e pur saldo voto religioso: polla di generosa pittura che andava avviata alla sua fine di sicura redenzione. A Venezia, dove lo aveva forse condotto un primo viaggio intorno al 1628, il suo ritorno nel 1631 fu come un pellegrinaggio d'amore.

Se il Prete Genovese non vi fosse arrivato, tanta luce di giovinezza e di arte sarebbe stata invano. I nemici stessi che Bernardo aveva dovuto vincere a Genova, i nemici d'ogni arte, quei saccheggiatori del passato che tutte le scuole producono al colmo della loro grandezza, i parassiti della gloria altrui, infestavano Venezia, tanto più spavaldi e sicuri quanto più grande era l'eredità da sfruttare. Gli scrigni colmi d'oro e di perle di Tiziano e del Veronese, la tragica pittura di Tintoretto erano nelle loro scettiche mani non altro che un immenso tesoro da dilapidare; e guidato da Palma il Giovane non v'era artista a Venezia che non si gettasse per questa triste via, agevole di guadagno e di notorietà.

Ma il Prete Genovese che arrivava a Venezia protetto da quegli stessi nobilissimi che ne avevano aiutata la fuga, favorito dalla curia, ricco di fama e di esperienza, non era l'artista che si potesse mettere da banda o ignorare, come il giovane Feti, sognatore e squilibrato, come il ragazzaccio Lys, uso fare di notte giorno, ugualmente devoto al vino, all'amore e all'arte.

Lo vediamo subito incaricato del compito più ambito, quello di ritrarre il nuovo doge Francesco Erizzo (1631). Il ritratto (*pagina 647*) inciso dal Boschini dovette essere un trionfo ed è certo anche per noi uno dei più mirabili dipinti del tempo; degno di un Velasquez per la severità dell'espressione e la sapienza del tocco fluente e costruttivo [2]. Eccolo nel 1635 a una nuova opera pubblica, in nobile competizione con Paolo e con lo Schiavone, incaricato di rifare uno dei tondi rovinati nel soffitto della libreria di San Marco. Anche Padovanino ebbe il medesimo vanto e non ci stupisce di vedere la sua mediocre Astronomia pagata qualche cosa più della scultura dello Strozzi: benchè il dipinto del genovese sia l'unico che per la potenza del colore regga degnamente

STROZZI: LA GUARIGIONE DI TOBIA
- VENEZIA, SAN ZACCARIA.

al confronto con le antiche pitture[3]. Ma fu la prova definitiva, dopo la quale non segnaliamo che vittorie (*pag. 648*).

Dell'anno dopo è l'ovato per gl'Incurabili (*pag. 649*); ove la parabola dell'Invitato che va a Nozze senza veste nuziale si prestava per le più palesi reminiscenze fetiane. Distrutto il dipinto ne rimane un magnifico e incompreso bozzetto nell'Accademia Ligustica di Genova ed uno egualmente bello agli Uffizi, che ci permettono di giudicare e di rimpiangere.

Il ritratto del procuratore Grimani, a figura intera, famoso ai suoi tempi e ricordato dal Ratti, dopo molte vicende di vendite e di fortune ha trovato alfine il giusto riposo nel Palazzo Barbaro, in casa di Miss Curtis, accanto a Luca Giordano e a Piazzetta, e la sua maniera più antica sta perfettamente in armonia con quella più moderna come la bravura di un padre accanto a quella del figliolo (*pag. 650*). La pallida figura dall'occhio pungente, macchina di carne floscia dominata da una volontà indomabile, pare ci venga incontro piena di maestà e di melanconia, per avere, più del nostro umano sorriso, tutto il nostro rispetto.

Meno agevolmente si arrendeva il realismo di Bernardo nelle opere di soggetto sacro. La gran pala di San Benedetto, ove Irene con le compagne mira il saettato corpo del bellissimo San Sebastiano, non è molto felice nella costruzione, benché vi rilucano particolari eccellenti e il colore vi trionfi (*pag. 651*). Più ancora brilla però nell'Angelo Custode dei SS. Apostoli, di una dolcezza spumosa nelle vesti, di una pennellata rapida e chiara che annuncia e intona i motivi della focosa paletta settecentesca.

Fra tante pitture buone ma discutibili v'è però un capolavoro: il San Lorenzo che fa l'elemosina ai poveri, dei Tolentini; soggetto caro al pittore, e di cui conosciamo due ripetizioni, una nella Galleria Corsini di Roma e l'altra nel Palazzo Reale di Genova. Gli era facile superarsi; gli era quasi necessario farlo a Venezia, nel tempio dove splende come un roveto ardente quel meraviglioso precorrimento, che è il San Gerolamo di Gian Lys (*pag. 652*). Il San Lorenzo ne è degno: vestito di rossa dalmatica, campato contro il celeste di un cielo profondo, a cui fa cornice con bel taglio la porta della chiesa, avanza verso i poveri, tipici esemplari di vecchi e di sciancati dal viso rugoso e abbronzato, dalle vesti sbrindellate, per offrire con entusiasmo caritatevole i sacri arredi.

Ma quando la sua umana fantasia può spaziare, Strozzi non ha incertezze, è tutto felicità di semplici invenzioni e di tocco. A San Zaccaria Tobiolo che guarisce il padre, fra l'ansia della vecchia Sara e la protezione dell'angelo è una sopraporta infocata, in cui vesti e capelli rossigni e carni abbronzate pare sbuchino fuori con riflessi di rame dalle tenebre del fondo (*pag. 655*).

Così dovevano essere "i quattro Pietri" di casa Labia (di cui ci rimangono due soli esemplari, quello Van Diemen di Berlino che riproduciamo, e San Pietro che rinnega Cristo di Colonia), e narravano le vicende salienti dell'Apostolo: la vocazione, "Tu es Petrus", il rinnegamento di Cristo, la liberazione dal carcere[4]; soggetti ove la religione entra di straforo e si riduce a un bel soggetto narrativo e pittoresco (*pag. 653*).

Ed eccoci ai temi in cui trionfano le qualità di grande colorista, le più accette a Venezia. Bisogna entrare nella raccolta stupefacente di Italo Brass, ove il seicento e settecento hanno da anni il loro posto degno

DAVID
[illegible]

STROZZI: CONCERTO - LEGNAGO.
RACCOLTA MAGGIONI.

per poter dire di aver compreso Strozzi: è in quella il Davide (*pagina 657*), giocondo e squillante come una fanfara garibaldina: il Davide cantato in versi entusiastici da Marco Boschini e inciso dal Monaco, in cui rimase qualcosa della buona vena giorgionesca. Che vi importa se il disegno non è impeccabile, quando il vostro occhio resta ammaliato dallo splendore delle tinte, dalla morbidità del cielo e tutto preso dalla viva naturalezza di quel giovane vigoroso e cordiale?

Che cosa abbia potuto Venezia in questa sublimazione cromatica dimostrerebbero altri esempî lampanti come la scena zingaresca in casa Maggioni a Legnago, la cui ripetizione passò in Germania per opera dello stesso Caravaggio.

Ma basti soffermarsi sul più tipico campione: quello che riprendendo un soggetto del periodo genovese, con la solita predilezione cara a lui quanto al Feti e al Lys, dimostra a chiarissime note la grandezza del progresso.

È la graziosa invenzione della striminzita "Madonna della pappa" del Palazzo Rosso sfilacciata e prolissa, incolore e insipida che lo Strozzi ha voluto riprendere e rinnovare

STROZZI: MADONNA DELLA PAPPA (PRIMA VERSIONE) - GENOVA, PALAZZO ROSSO.

(*pag. 660*). E la ripetizione pare una resurrezione (*pag. 661*).

Se non vi fossero certe peculiarità di tecnica e di tipo a chiarirlo, la nuova Madonna si potrebbe dire un autentico e magnifico Gian Lys: uno di quelli in cui tutto il suo troppo sangue di giocondo beone sembra rifluire nella pittura ed espandersi in un cantico di fiamma. Il precorrimento di G. B. Piazzetta, non potrebbe essere più evidente. È la sua gamma vulcanica e infocata che ci par d'avere innanzi in questa madre amorosa, intenta a nutrire il figliolo rubicondo e paffuto: ma più gaia come un canto a voce spiegata, selvaggio e spontaneo, in cui non si bada a rozzezze e a sprezzature. Orgia di colore che non si potrebbe concepire fuori di Venezia.

STROZZI: MADONNA DELLA PAPPA (SECONDA VERSIONE) - VENEZIA, RACCOLTA ITALO BRASS (*fot. Filippi*).

Ben si comprende la predilezione dello Strozzi per il Veronese, puro pittore come lui, inebriato di colore e di luce; di un'arte cioè che per gli occhi ci scende diritta al cuore, limpida e tersa come una melodia di Bellini. Egli lo adora e cerca tradurlo colla sua vena coloristica tanto più rumorosa e sgargiante; e se ne riconosciamo l'impronta felice nell'Annunciazione di Budapest (*pag. 663*), non è a dire quanto questa sia palese nel "Ratto d'Europa" di Posen, che ripete con poche varianti il capolavoro del Caliari (*pag. 664*).

La via è aperta. Quattordici anni di questo tirocinio, durato dal 1631 al 2 Agosto 1644, giorno in cui lo Strozzi morì[5], e venuto dopo quello più aspro del Feti e del Lys, s'impose alla grande città corrotta. Se il povero Carlo Ridolfi, nelle sue vite che videro la luce nel 1648, non fa parola di questi artisti venuti a ripulire Venezia dai pittorelli come lui, Marco Boschini, uomo di maggior gusto, nella sua "Carta del Navegar Pitoresco" del 1660, già ricorda Gian Lys con onore e fa largo posto alle opere del Genovese.

Ma se anche gli scrittori avessero taciuto, tanta giovinezza avrebbe attratto essa stessa, con la simpatia della sua esuberante salute ad attrarre le nuove reclute dell'arte.

Ecco dietro l'esempio di questi pochi Francesco Maffei abbandonare e rinnegare la insulsa scuola del Peranda, per dipingere con una tecnica più fresca e gioiosa le belle lunette del Museo di Vicenza e le pale di Brescia; ecco Pietro Vecchia alternare le falsificazioni giorgionesche, frutto dell'accademica educazione avuta dal Padovanino, con un dipingere più schietto e vivace, come la Crocefissione di San Lio; e massimamente il friulano Antonio Carneo trasformarsi tanto da divenire un secondo Strozzi, magnifico di tinte e rinnovato di concetti, e da passare nelle botteghe degli onesti antiquari come un ligure della più bella lega.

Ma tutti ormai guardano a questa sincerità rinnovatrice: dallo Strozzi al Renieri molto caravaggeschi, al Forabosco, al Cassana, via via sino allo Zaniberti, al Mola (nel periodo veneziano) e al ritrattista Tinelli.

Non v'è un giovane che non ne risenta il ristoro e l'insegnamento. Così filo per filo, veniva ricomponendosi la trama della buona pittura, e fu massimamente a Bernardo Strozzi che spettò e spetterà nella storia il vanto di rinnovatore.

Non era al confronto del Feti e del Lys il più puro e il più grande; poichè rimaneva sempre nel suo modo spontaneo di dipingere alcunchè di sfatto e di mal combinato; ma aveva in grado maggiore di loro il dono del franco colorire, della pennellata fluida, squillante, magica. E i veneziani dagli occhi di gazza si ritrovarono in lui e ripresero per lui la via dell'antica gloria e della tradizione.

La tradizione che è per l'arte quello che è la famiglia nella vita: la dolce tutela dell'esperienza, il legame che non imprigiona, l'atmosfera che salva il fiore delicato ed esalta il rigoglioso, la scienza del passato e l'aiuto per l'avvenire. La santa tradizione, senza la quale l'artista è come un randagio esposto a tutti i rigori degli uomini e dei tempi, che forse non ritroverà la sua stella. E il settecento nasceva.

GIUSEPPE FIOCCO

(1) La versione della romanzesca fuga dal convento è raccontata quasi con vergogna dal Soprani, dal Ratti e dal Baldinucci. Quest'ultimo parla anzi chiaro "del pericolo a cui questo virtuoso (lo S.) si sottopose di perdere con la vita temporale anche l'eterna". Ma già dall'Anonimo scrittore della Vita di B. S. nella "Serie degli

STROZZI: ANNUNCIAZIONE - BUDAPEST. MUSEO NAZIONALE (*fot. Hanfstängl*).

STROZZI: RATTO D'EUROPA - POSEN,
GALLERIA RACZYNSKY.

nomini più illustri" t. IX, Firenze 1774, la migliore fra tutti appare ignota, si osserva saggiamente che ciò non poteva essere avvenuto senza un regolare Breve Apostolico.

Che il Cappuccino a Venezia fosse ancora prete lo prova la firma da lui stesso apposta al Ritratto del poeta Giulio Strozzi del 1635 (H. Voss. Der. Cicerone 1909), in cui si specifica *presbyter*. Che fosse poi divenuto Monsignore già in quell'anno ho ricavato dai Registri di Cassa della Procuratia de Supra, 1635, 26 Nov., (Arch. di Stato, Venezia) e dall'atto di morte.

(2) Ne dipinse due, destinati come al solito, uno alla famiglia del Doge, oggi nelle R. Gallerie di Venezia, l'altro al Palazzo Ducale, il migliore, quello di Vienna. Queste pitture non potevano naturalmente esser fatte che al momento dell'elezione del nuovo doge, cioè nel 1631. Si capisce da ciò quanto ci sia del fantastico nella narrazione delle torture a cui il povero Cappuccino forzato fu sottoposto nelle carceri del convento. Si riferisce anche ch'egli, dopo vari tentativi di liberazione, fosse condotto a Monterosso, dove si troverebbe ancora la sua cella decorata da mirabili affreschi. Ma ciò, a cominciare dagli affreschi, non è che una pura fantasia. Ed è fantasia, come prova il P. Francesco Saverio (I Cappuccini Genovesi, 1912, 288) che lo Strozzi fosse sorpreso dal Bargello e incarcerato il 30 Settembre 1630, perchè il 28 dello stesso mese gli si concedeva ancora libertà.

(3) Per l'Astrologia il Padovanino ebbe reali 30 e lo Strozzi per la Scoltura reali 25. L'opera fu eseguita fra il 27 ottobre e il 26 Novembre 1635. (*Arch. di Stato*, Registri di cassa cit.).

(4) Archivio di Stato, Venezia. – Sezione Notarile, Pietro Zuccoli, – Busta 14292.

Inventario di casa Labia, 29 novembre 1749: "Del Prete Genovese li quattro Pietri". Uno è inciso dal Monaco, ed è quello che pubblichiamo.

(5) Archivio Parrocchiale dei SS. Ermagora e Fortunato, Venezia (vulgo S. Marcuola), S. Fosca, Libro dei Morti dell'anno 1641 (*Mortuorum Liber C.*).

"Adì 2 Agosto 1644. È morto M.r Bernardo Strozzi pitor de anni 63 amalato già giorni sei ponta e febbre maligna, medico Ecc. Ramiro Rotta e Piemon. Licenziato". (Manca invece il 1644 nei Necrologi dei Provveditori della Sanità).

NINO COSTA.

Ci siamo ingegnati, discorrendo con qualcuno della famiglia, tanto divota delle memorie del suo Nino, e con quelli, come Cesare Pascarella, che conservan più gelosamente le tradizioni della vecchia scapigliatura romana, di saper qualche cosa di nuovo, e di più esauriente, intorno ai punti capitali della carriera artistica del Costa che sono l'incontro, all'epoca della formazione, con Jean-Baptiste Corot all'Ariccia, eppoi con i pittori del gruppo di Fontainebleau. Ma non siamo riusciti a cavarne più del solito sentito dire e di quanto la Rossetti-Agresti consegnò nel suo libro con la generica diligenza d'un cronista coscienzioso, ma senza quei particolari rilievi e quelle insistenze, che non ci avrebbe lasciati desiderare un scrittore alla Vasari o alla Fromentin, capace di coordinar l'interesse biografico al problema dell'arte. Contentiamoci dunque di ricordare che Giovanni Costa nacque a Roma nel 1826 e ricevette una buona educazione classica nel Collegio di Montefiascone e poi nel Collegio Bandinelli; che iniziò gli studi col Camuccini; s'iscrisse nel '47 alla *Giovane Italia*, e partecipò alla difesa di Vicenza e a quella di Roma; che dopo il '49 riparò all'Ariccia dove cominciò a lavorare sul serio: partecipò alla campagna del '59; e nel '62 fu a Parigi ed a Londra. Tornò poi soldato; fu a Mentana, e, nel '70, fra i primi a entrare per la Breccia. Soggiornò ripetutamente in Inghilterra. Fondò la *In Arte Libertas*, raccogliendosi intorno il Cellini, il Coleman, il De Karolis, il Sartorio. Morì il 31 gennaio 1903 a Marina di Pisa.

Quanto alla critica, la prima grande Mostra delle opere del Costa, a Roma, nella primavera del 1921, doveva sorprenderla in una disposizione piuttosto curiosa. Già da qualche tempo l'epoca, diremo così, dei leoni aveva accennato di voler svoltare in un'epoca di frati. La vocazione del disordine e dell'avventura cedeva, come è noto, a un'aspirazione di disciplina e morigeratezza.

GIOVANNI COSTA: DONNE CHE ASCIUGANO IL GRANOTURCO SULLA PIAZZA DELL'ARICCIA (1852) - (*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

Tutti i barometri del mondo, almeno nei riguardi delle cose dell'arte, si trovavano d'accordo nel mareare un clima trattabile e dolce. I più arsicciati vascelli-fantasma in fretta e furia disarmavano; e uscivan con nuove candide velature di barche da pesca. L'ombre del conte Perticari e di Basilio Puoti si trovarono a moderare con gracile ferula scolaresche di contriti buccanieri. Ritornavano tempi favorevoli alla considerazione d'un'arte di studio e di tradizione. E il tradizionale, forse, stava per venir apprezzato più del nativo e germinale; e lo zelo più del talento. Nel suo aspetto d'artista sviluppatosi attraverso l'investigazione degli stili più disparati e anche avversi, Nino Costa assunse, dunque, per una stagione, il significato d'un simbolo, d'un ammonimento. E sebbene l'eloquenza degli esegeti diventasse un po' confusa, quando si trattava di illustrarci quel che il pittore romano aveva sostanzialmente e definitivamente realizzato, è certo che intorno a lui s'accentrò quasi tutto l'interesse e il consenso, e non è a dolersene, poichè alla lunga e ingiusta dimenticanza non poteva in qualche modo ripararsi senza un lieve eccesso d'infatuazione. Nè si vuole affermare che ci fosse anche un desiderio di portar con qualche solennità un nuovo e bel nome su quella lista d'artisti laziali che, da Antoniazzo al Pinelli, nei secoli ubertosi come nei secoli magri, rimase sempre piuttosto spopolata. Ma accadde che, nelle sale prossime alla sala del Costa; e nel confronto di quella studiosità insoddisfatta e quasi acre, fin la

GIOVANNI COSTA: IL TORO BANDITO
(Gab. fotografico del Min. della P. I.).

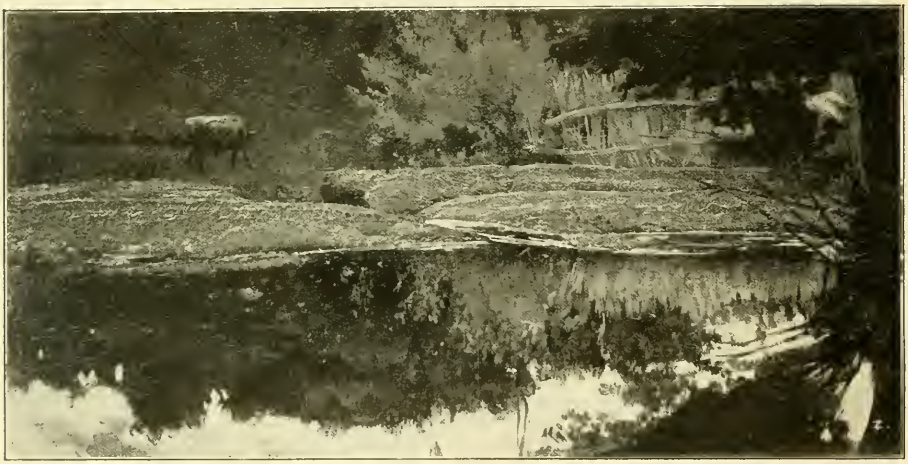
GIOVANNI COSTA: I "CAPPUCCINI" D'ALBANO
(Gab. fotografico del Min. della P. I.).

GIOVANNI COSTA: RAPALLO (*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

GIOVANNI COSTA: LA CAPANNA D'UN CARBONAIO.

GIOVANNI COSTA: CARRO CON BUOI
(Gab. fotografico del Min. della P. I.).

GIOVANNI COSTA: RISVEGLIO (1826-1896)
LONDRA, NATIONAL GALLERY.



GIOVANNI COSTA: LAGO DI NEMI
(*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

inesauribile felicità del Fattori apparve, non già diciamo sospetta, ma forse un po' ripetuta, e troppo scorrente. E si volle insistere principalmente sugli obblighi che il livornese aveva avuti, e ben riconosciuti, verso il romano: e la pienezza di Fattori, che vigoreggia da una sensibilità tanto schietta, ci venne sopratutto offerta come fausto portato degli insegnamenti di Nino Costa.

Il modo della celebrazione del Costa, era stato, tuttavia, indovinatissimo, toccando della natura essenzialmente *critica* di que-

GIOVANNI COSTA: RITRATTO
PROPRIETÀ DELLA SIG. C. FERRARI

GIOVANNI COSTA: LA SPIAGGIA D'ANZIO
(Gab. fotografico del Min. della P. I.).

sto pittore, e della sua funzione di ponte di passaggio fra l'Italia e il resto d'Europa. Una minor persuasione si riferisce agli sforzi per rifondere in aspetto istintivo e unitario la sua produzione, multiforme e d'un carattere contraddittorio almeno nei saggi più elaborati. Ma quando si pensa ch'egli si conquistò, a uno a uno, tutti i trapassi dalla rettorica d'un Camuccini appunto all'arte di un Fattori, per giungere, di costì, attraverso apparenti pervertimenti come quelli della sua sorda crisi preraffaellita, a posizioni che son press'a poco le stesse sulle quali ottimi giovani oggi stanno accampati, allora i cinquant'anni della sua fatica trovano piena giustificazione, anche soltanto in questo merito che dicevamo, di sperimentatore e di "martire". Un paragone con Henry Matisse è paradossale, ma più in apparenza che nel fatto, considerando che in una tradizione pittorica come la francese, la quale, da tempo aveva ripreso intiera coerenza e lucidità, Matisse poteva scapricciarsi, libero, secondo ogni stimolo dell'intelletto e del temperamento; mentre Nino Costa, sulle scoperte della sua coltura e del temperamento, veniva prima di tutto, ricostruendo, per sè e per gli altri e sa Iddio con quanti pentimenti, falsi progetti e inani fatiche, l'edificio tradizionale. Maggior pregio, insomma, per l'italiano. Ma entrambi saranno inscritti nel martirologio pittorico. Una raccolta complessiva delle opere di ciascuno dei due, offre, ad un modo, un'impressione più animosa, e perfino febbrile, che salda e sicura. Si crrerebbe pensando che i loro quadri sieno soltanto dimo-

GIOVANNI COSTA: DONNE SULLA SPIAGGIA D'ANZIO (1852) - ROMA, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA (*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

GIOVANNI COSTA: SOTTO IL SORATTE.

strazioni. Ma anche davanti alle loro più belle trovate non si riesce sempre a sottrarsi al sospetto d'una preoccupazione sperimentale. *Rapallo*, di Nino Costa, con i suoi incontri d'arancio e malachita, è prezioso e vibrante almeno quanto le più belle *tavolette* di Fattori; con qualche cosa, tuttavia, d'arso e di trapassato. " *Un artiste* ", scriveva acutamente Matisse (*Grande Revue*, dec. 1908), " *doit se rendre compte, quand il raisonne, que son tableau est factice; mais quand il peint, il doit avoir ce sentiment qu'il a copié la nature* ". E guai allo stile d'un'opera, se nell'opera si *sente*, distaccatamente, uno stile! Se l'opera non è realizzata in assoluta identità di natura e d'arte!

Ora nel Costa è palese che la natura, cioè a dire l'emozione diretta, fu men sommaria ed ingenua di quanto, per esempio, appaia nel bozzetto delle *Donne che asciugano il granturco* (1852). E si separa e quasi galleggia, in cotesto bozzetto, come, altrove: in *Frate Francesco* (1883), e nella *Ragazza di Capri* (1875), ecc., ecc., un'apparenza pupazzesca, oseremmo dire e non con irriverenza; e l'opera interessa, sì, il ricercatore di belle intenzioni stilistiche, ma manca, per lui e per tutti, d'una forza di convinzione più profonda. Perchè c'è l'errore del realismo e naturalismo greggio, che pretendono offrire l'opera d'arte senza l'elaborazione d'arte. Ma c'è anche, e non meno pericoloso, l'errore che potrebbe chiamarsi arcaistico, il quale consiste nell'astrarre gli schemi architettonici dal controllo dell'emozione diretta: e per una critica che voglia badare oltre le preoccupazioni del quarto d'ora, non ha la minima importanza che oggi si sia meno suscettibili nei riguardi di quest'errore che di quello. Sicuro: senza un principio architettonico non esiste opera d'arte. Ma d'una semplice struttura architettonica son fatte, e forse non in tutto, appena le opere dei primitivi, le quali non si propongono che di trasmettere suggestioni jeratiche. Ma si sa cosa sia l'" jeratismo " degli artisti, nelle epoche mature e riflesse, anzichè rudimentali e primitive. Nè più nè meno che l'abbietto realismo, quasi sempre: letteratura.

Forse il *Carro con buoi*, nella pennellata meno felice di molte altre tele del Costa, è più vicino, giacchè vien ricordato il Corot, a quel rarissimo equilibrio d'immediata emozione, e d'ordine intellettuale, che trionfa nei *Paysages d'Italie* come in poche altre cose dell'arte moderna. Ma nei " *Cappuccini* " *d'Albano*, l'ispirazione e la maniera, impetuosissime, dànno nel romantico. Col *Toro bandito* si ritorna, senza dubbio, a un altro dei momenti più pieni di questa pittura; e nessun critico, credo, vorrebbe esser così fastidioso da sostenere che l'episodio dello stagno che rispecchia il gruppo di querce e il fondo d'aria, mette nella costruzione un elemento in qualche modo artificiato. La tonalità potrà esser definita romantica. Ma è tanto virilmente tenuta, che resiste sotto la più lunga attenzione. Come non accade col *Lago di Nemi*, più incidentale e sazievole; e non parliamo di altri piccoli paesi, di diversa cronologia, addirittura gretti d'ideazione e fattura, come quelli d'un dilettante.

Perchè è strano che in questo artista, sempre presente a se stesso e sempre insoddisfatto, la cronologia non ha a che vedere, per quanto poco rigorosamente, con il maggiore o minore accostarsi della produzione alla pienezza espressiva, e a volte si direbbe con lo sviluppo stilistico. Da un

GIOVANNI COSTA: RITRATTO DI A. N. - ROMA, RACCOLTA DI R. SERNICOLI (*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

capo all'altro, l'opera del Costa è tutta scatti e sorprese, nei riguardi del resultato come in quelli dello stile. *La Barca* è del 1850; e *la Leda* del 1900: e fra le due date è un continuo alternarsi e smentirsi d'opere vivaci come quella, e sconfortanti come questa. Un possesso più uniforme il Costa l'ottenne in una maniera di paesaggio non più armonizzato sull'esempio del Corot delle cose italiane, e cioè il massimo; ma del Corot più tardo e indeterminato, e dei paesisti veduti in Inghilterra: Corot sopratutto pel modo di scompartire; e Bonington, Constable, ecc., per il richiamo realistico, nel Corot ormai sfumato tra nebbie e mitologie. Nell'*Arno a San Rossore* (1895), e nel *Risveglio* (1896) che si trova alla National Gallery di Londra, sembra poter riconoscere due fra i più

GIOVANNI COSTA: "AD FONTEM ARICINUM" (1896)
(Gab. fotografico del Min. della P. I.)

GIOVANNI COSTA: NEL BOSCO (*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

nobili esemplari di questa forma, che, nelle *Donne sulla spiaggia d'Anzio* (1852) della Galleria Nazionale romana, e nelle *Ladre di legna* (1865), è ancora trattenuta sull'aneddoto e intesa limitatamente. Varie opere di questo tipo, con l'esclusione delle citate, non ho potuto vedere nell'originale; e può darsi che, avendo potuto vederle tutte fino a una, il discorso sarebbe uscito un po' diverso. E, in parte, i successi del Costa, o almeno i più riconosciuti, stanno in lavori di quest'ordine. Egli non era pittore da accettar compromessi; benchè ci sien compromessi che finiscono col risolversi utilmente per un artista. Ma non si può ritenere che, in opere come *Il Gombo*, *Il Serchio e le sue ninfe*, *L'Arno a San Rossore*, *Risveglio*, ecc., ecc., lo vedremo tutto sfogato, da non dover ricercare tracce almeno altrettanto importanti della sua sensibilità e del suo spirito di ricerca, anche in lavori cui sembra non avere arriso nessuna buona stella. Equilibrati, pacifici, aperti, quei paesi ai quali la fama del Costa generalmente si raccomanda, ci dànno di lui una nozione meno intensa, e vorremmo dire distante, e quasi velata. Il problema costruttivo, più che un problema veramente architettonico, sembra costì essere stato una questione di aggiustamento. Il colore ha una qualità più armonica e diffusa, assai meno acerba ma anche men personale che altrove. Si rientra, con tali opere, in una forma di paesaggio internazionale, che si riprodusse e seguita a riprodursi, con differenze trascurabili, in Francia, in Olanda, in Inghilterra e da noi: fusione, appunto, di Corot, di Constable, dei maestri di Fontainebleau; macchina a pareti mobili, dentro la quale, con un po' di studio, possono accasarsi tutte le sensibilità, e giuocare tutti i temperamenti.

Che se in tali opere il Costa si fosse sentito attuato, non gli si vedrebbe, nello stesso tempo, tentare tante altre avventure: quelle, per esempio, dei ritratti (non alludiamo al cosidetto *Autoritratto* della mostra romana, che è, invece, un ritratto dipintogli dal Richmond); nei quali egli si esprime con una visione tutta diversa, ritrovata in parte sui nostri quattrocentisti e in parte sui preraffaelliti, ma fermandosi avanti la maniera a grande ombra del Watts: lavori amorosissimi, ornati di successi parziali, e nei quali, specie nel *Ritratto* della raccolta Sernicoli, la passione dell'artista vibra con un'acutezza dolorosa, senza pur condurci ad una fede sicura nella realtà della rappresentazione. Nell'intricato mistero d'una consapevolezza che sembrava destinata a non poter mai rifondersi in facilità ed istinto, è sepolta la causa dell'insoddisfazione, anche davanti a cotesto *Ritratto*, e all'altro *Ritratto d'una figlia* (1882), di poco inferiore. L'acrità della ricerca figurativa sorpassa la forza della visione; e il prodotto, al solito, si scinde e scorpora; e ciò che se ne distingue, sopra la visione che Costa intendeva oggettivare, è Costa stesso con le sue nobili ma tormentanti e contraddittorie preoccupazioni d'arte.

Nè, così, giova seguirlo nella *Via Crucis* dell'elaborazione lunghissima di *Ad Fontem Aricjnum* (compiuto nel 1896), che fu definito bene dal Maraini, come la conclusione preraffaellesca d'un progetto impostato, qualche decennio prima, sotto la suggestione di Poussin. Non son pitture, quanto repertorî di pitture, stratificazioni geologiche di tutti gli stili, interessanti nell'aspetto culturale, ma senza splendore d'arte. Non è molto diversa l'impressione che si riporta da certi prodotti

GIOVANNI COSTA: LA NINFA DEL BOSCO - (COMINCIATA NEL 1862 A FONTAINEBLEAU)
(Gab. fotografico del Min. della P. I.).

GIOVANNI COSTA: RITRATTO AGRESTE
(*Gab. fotografico del Min. della P. I.*).

GIOVANNI COSTA: CONTADINELLA
(Gab. fotografico del Min. della P. I.).

della nuova scuola *neoclassica*, nei quali lo schema stilistico stringe le forme come una gabbia o un cilizio. Anche la *Ninfa del bosco* (cominciata nel 1862, attendendovi l'artista fino, si può dire, al giorno della morte), è una gran battaglia campale più che una grande vittoria. Certo, nell'arte italiana moderna, nessuno si propose, non Fattori, e non Segantini, qualche cosa di tanto alto. E se ripensiamo ai vasti paesaggi: il *Risveglio*, il *Gombo*, ecc., dove il primo impeto impressionista e macchiajolo, s'è trasfigurato attraverso Corot, si può dire d'avere ormai una figura umana fatta per abitarli: che non eran certo le figure dei ritratti, nè quelle aggruppate intorno al fonte d'Ariccia. Quanto il Costa poteva ottenere in fatto di grazia, nella *Ninfa* l'ha ottenuto, nonostante, anche costì, la macchinosa incubazione. Si dice fra l'altro, che le più belle donne di Roma non rifiutarono di prestare, e tornare a prestare inesauribilmente le loro gambe, per modello alla *Ninfa*: e la nobiltà dell'artista era tale da rassicurare anche il più geloso pudore. La volontà dello stile mette un che di fisso nel modellato delle carni, e raffrena il colore in una gelidità fra marmorea e madreperlacea. E si scuopre anche più nel partito di contrasto con la sorda massa di pietra, a lato della donna; contrasto spazialmente troppo insistito, ma che, nella pietra, offre motivo a un bel pezzo di pittura: mentre per lo sfondo alberato e il terreno non par possibile dire altrettanto.

Non insomma un'opera che valga per sè sola il nome dell'artista. E il nome è e rimane più di ciascuna opera e di tutte le opere insieme: e non ingiustamente, perchè, s'è detto, è quello del pittore che primo, al suo tempo, tornò a possedere un senso genuino ed austero dell'arte, e con una ricerca interrotta soltanto dalle cure della patria, cercò di ingagliardire cotesto senso portandolo a contatto con le forze, allora quasi ignorate, dell'arte europea, e di dargli una base tradizionale. S'è esagerato dicendo che il Costa creò artisti come il Fattori, ai quali, in realtà, non poteva offrire che un sussidio ragionativo. Ma non si saprebbero esagerare l'importanza sperimentale e i veri successi della sua arte; nè la precocità dei tratti critici sparsi nelle sue lettere, nelle conversazioni, e negli articoli della *Gazzetta d'Italia* (1883), ecc., ecc. Una pubblicazione che radunasse questi scritti, sarebbe un opportunissimo omaggio alla sua memoria. Può darsi che, specie sul tardi, coll'illanguidire della vena, un poco perdesse tempo, come dicono, "pontificando"; ch'è il pericolo dei temperamenti a tendenze teoriche e didattiche. Fatto sta che pontificava sull'ottimo degli argomenti: la santità dell'arte; e la sua prova personale, d'altronde, l'aveva compiuta.

Gli scolari diretti, limitandoci ai più noti, ciascuno si misero davanti uno dei vari aspetti della sua pittura: il Sartorio, rifacendo nella *Gorgone* la *Ninfa*, e poi la maniera dei paesaggi mediani; il de Karolis prediligendo invece l'aspetto preraffaellesco, per incastrarvi più tardi Michelangiolo: Marius Pictor riportando la *macchia* nei suoi smalti romantici; tutti, per dire il vero, con una certa rinchiusa professionalità, assai distante dall'ardente spirito di ricerca del vecchio Nino.

EMILIO CECCHI.

I dipinti qui riprodotti dei quali non è indicato il proprietario, appartengono alle figlie del pittore: sig.re Giorgia Guerrazzi e Rosolinda Lemon.

LUIGI DAMI Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

VEDUTA DI BAB AN NASR E DELLE MURA DI BADR AL-GAMALI (A. 1087).

MONUMENTI E VIE DI CAIRO.

A Mary e Bernard Berenson.

Cairo è una delle poche città al mondo che possa vantare edifici datati in sì gran copia, da costituire la storia completa della architettura nazionale nel suo lento e progressivo evolvere durante otto secoli, dal X al XVIII.

Qui l'arte musulmana, dalla fusione di elementi diversi attinti a diversissime fonti, assunse caratteristiche tutte proprie che la differenziano nettamente da quella di ogni altro paese dell'Islam.

Tale eccezionale sopravvivenza è, però, limitata in massima parte agli edifici religiosi ed alle fondazioni pie che ne sono il corollario. La città presa nel suo insieme è venuta invece perdendo negli ultimi decenni assai rapidamente il suo carattere di vecchia metropoli orientale, avanzo di un glorioso medioevo; e quindi gran parte di quel fascino che esercitava sugli artisti e sugli stranieri innamorati dell'oriente.

Cairo si avvia a diventare incolore. La

FACCIATA DELLA MOSCHEA AL-AQMAR (A. 1125).

MAUSOLEO E MOSCHEA DI SALIH NAGM AD-DIN AYYUB (A. 1240-1250)
COL SABÎL-KUTTAB DI KHOSRO PASCIÀ (A. 1535).

PROTOTIPO DEL PORTALE *MADĀINI* NEL MAUSOLEO DI ZAIN AD-DIN YUSUF (A. 1297).

sua fisionomia è mutata e muta ogni giorno di più in guisa che oggi è già difficile, e maggiormente lo sarà domani, di rendersi conto di ciò che essa fu, mentre ancora, verso la fine del secolo scorso, non erano scarsi gli esempi di strade che conservavano in gran parte intatti i loro antichi e caratteristici aspetti. Le sue vie cambiano di tracciato, gli edifici di disegno. Rimangono a testimoniare dei gloriosi tempi i soli monumenti non passibili fortunatamente, per la loro destinazione, di spostamenti, mutilazioni o distruzioni. A molti di questi meravigliosi soggetti di godimento estetico e di studio è però venuta a mancare la degna vecchia cornice, la quale ha ceduto il posto ad una nuova, quanto mai antitetica col soggetto stesso ed indefinibile dal punto di vista dell'arte. Nè alcuna traccia duratura nè alcun ricordo son rimasti della prima ai lontani nepoti.

Da noi, nei paesi d'occidente, la pittura ed i pittori del medioevo ci forniscono spesso il ricordo e la documentazione di antichi aspetti delle città che mutarono poi nel tumultuoso e rapido evolvere dei tempi, della civiltà e dell'arte.

Qui, dove il dogma islamico, eminentemente conservatore, aveva reso più lento il cammino civile, e aveva cristallizzato quasi

IL PORTALE DELLA MOSCHEA

DEL SULTANO HASSAN (A. 1356).

in formule immutabili l'espressione dell'arte, la documentazione del passato esisteva di fatto pur ieri copiosissima, sulle vecchie mura stesse che gli uomini, il tempo ed il clima, specialmente benigno, avevano rispettato.

Gli ottomani, i turcheschi del XVII secolo che importarono in Egitto colle loro usanze e mal governo anche l'arte loro, non distrussero mai tanto largamente quanto noi civilizzatori, dal giorno dell'occupazione napoleonica ad oggi, distruggemmo e lasciammo o facemmo distruggere, di quella preziosissima ed insostituibile documentazione. E questa è perdita irreparabile poichè all'archeologia dell'arte musulmana architettonica di Egitto manca ogni altro ausilio di documentazione indiretta.

Gli autori e storici arabi, in generale, non descrivono mai, anche quando illustrano i monumenti più insigni. Maqrizi, il maggiore di essi, fissa date, ubica gli edifici di cui tratta, si sofferma su circostanze qualche volta futilissime della vita del fondatore o su leggende desunte da precedenti storici o dalla tradizione locale, ma sarebbe vano cercare un'informazione estetica d'un monumento. Le sue indicazioni topografiche preziosissime talora, sono assai spesso così in-

tricate e monche che ardua impresa diventa ricavarne un disegno anche quando esistono punti di riferimento locale; e non senza che l'intuizione personale del ricercatore sia messa a durissima prova. Basterebbe, per convincersene, percorrere gli studi del Casanova sulla città di Fustât, ove prima si fissò l'occupazione araba in Egitto, e quelli di Ravaisse sulla città fatimita fastosa fra le fastosissime, che sorse a nord di Fustât entro la cinta delle mura di Gauar e di Badr al-Gamáli.

Più descrittivi sono certamente quei famosissimi atti di costituzione in *waqf*, o legato perpetuo, che accompagnavano la fondazione di edifici destinati al culto. Da essi qualche volta oltre all'inventario minuziosissimo di ogni parte del fabbricato, delle case, bagni, mercati, terre le cui rendite erano devolute a beneficio della pia fondazione, si rileva la loro ubicazione topografica, e l'indicazione delle proprietà limitrofe.

Disgraziatamente moltissimi di tali istrumenti andarono distrutti. Il più antico superstite è quello redatto per ordine del Sultano Qalaún in tre differenti volte fra il 1283 ed il 1285, e ha specialissima importanza, malgrado le varie lacune, poichè ci permette di accertare che tutto il quartiere che circonda i resti del famoso ospedale colla moschea madrassa e col mausoleo annessi, è rimasto presso a poco quello che era sette secoli addietro e conserva quasi inalterati o lievemente corrotti gli antichi nomi di vie e luoghi.

Questo, come tanti altri istrumenti posteriori, fanno pensare che dalla grande trasformazione che segnì la distruzione ed il frazionamento dei palazzi fatimiti ad oggi, il disegno della città poco o nulla cambiò sia nella parte chiusa entro la prima cinta murata di Badr al-Gamáli, sia nella parte all'esterno di questa; compresa nella seconda cintura di Saladino e a nord delle colline di detriti sotto cui disparve Fustât incendiata, e che ancora ne nascondono il quartiere più settentrionale.

Compulsando assai affrettatamente la massima parte di tali documenti, Alì Mubarak pascià tentò in una sua voluminosa opera, stampata in Cairo circa la fine del secolo scorso, di completare quella del Maqrizi che, come è noto, si arresta alla prima metà del XV. Ma anche a voler trascurare le numerose inesattezze, i nuovi dati sulla topografia di Cairo rimangono tuttavia di difficile interpretazione, e tali rimarranno finchè non saranno integrati dall'ausilio di tracciati, sia pur parziali. Nè mancherebbero gli elementi per ricostruire la pianta di Cairo fra il XV ed il XVI secolo. Mancano invece i mezzi ed il personale che sarebbero necessari affinchè il Comitato pei monumenti arabi possa tentarne lo studio degnamente, ed in ogni caso con ben altri intendimenti di quelli che lo guidarono or sono dieci anni a pubblicare le sue piante-guida dei monumenti del Cairo; le quali per altro permettono di distinguere, dall'ubicazione di quelli, il tracciato delle principali e più vecchie arterie della città.

In ogni angolo di Cairo spunti e motivi, cumuli di annosissime rovine, tortuosità di viuzze, luci ed ombre trasportano involontariamente ad altri tempi lontani nel passato. Epperò più forte si sente l'antitesi cruda e tagliente fra gli aspetti di bellezza e di fine senso d'arte che trionfarono del tempo e degli uomini, e quelli di cui si intuiscono

LA MOSCHEA DELL'EMIRO

SAGHRI UARDI (A. 1440).

pei molti segni le brutali ferite, o che laidamente trasudano l'affrettato artificio contemporaneo materiato d'incuria e di miseria.

Delle vecchie mura soltanto la mole imponente e magnifica di tre porte ha sfidato e sfida ancora i secoli: ma le cortine dimezzate, rotte da breccie enormi, affogano oggi nel suolo che lentamente e continuamente si innalza, strette fra i cimiteri intangibili e le casupole miserrime che vi si addossano da secoli (*pag. 685*).

Rimane ciò che la fede musulmana non fece distruggere e che il Comitato dei monumenti arabi potè non far manomettere: in massima parte edifici religiosi, come già dissi.

La moschea, nella sua doppia funzione di luogo destinato alla preghiera ed all'insegnamento teologico, non mutò il suo aspetto esterno che a grandissimi periodi. Il fatimita per la specialissima ornamentazione elaborata delle fronti raggruppa tre soli edifici costruiti fra il X ed il XII secolo, le moschee d'al-Hakim, d'al-Aqmar e d'as-Salih Talayi, di quasi identico disegno, salvo che nell'ultima un portico precede l'ingresso principale, esempio unico, in Egitto, messo in luce nei recentissimi lavori (*pag. 686*). Nel seguente periodo ayyubita, colla riforma religiosa contro l'eresia sciita, il rigore teologico influisce anche sulle forme d'arte che

si semplificano, abbandonando a poco a poco la splendida tradizione fatimita. Di poi le vediamo quasi irrigidire, ridursi in una formula canonica che persisterà fino al XVIII secolo quasi invariata. Negli edifici degli ultimi quattro secoli troveremo costantemente il portale costituire il maggior ornamento delle fronti, colla sua volta a trilobo esterno od interno ed i pennacchi di stallattiti, che negli antichi istrumenti e nell'odierno vocabolario dei tagliapietra è chiamata *madâini*, dal paese di cui originò Medina o, più probabilmente, *Madâin al-Kisra*, la città di Cosroe, Ctesifonte (*pag. 688*). E a fianco al portale le finestre si aprono quasi sempre in fondo a lievi rientranze allungate che si raccordano, in alto presso al coronamento, al fronte principale di faceiata per mezzo di sagome o di transizioni a stallattiti.

Questi edifici ci si presentano oggi quali furono costruiti, abbelliti dal tempo, che sulle loro pietre, docili al taglio fine, pose tonalità meravigliose. Le proporzioni di taluni di essi sono sensibilmente modificate dall'innalzamento del suolo che nasconde parte del basamento su cui si appoggiano. Altissimo fu questo talvolta e tutto forato di botteghe, che faceva chiamar perciò l'edificio *muallaq*, o pensile.

Sussistono numerosissimi *sabîl*, ossia le chiuse fontane a cui il passante poteva dissetarsi, complemento quasi costante, a partire del XIV secolo della moschea, sormontate sempre dal *kuttâb*, la caratteristica scuola per l'insegnamento elementare (*pag. 695*). Il disegno strutturale rimane in tutti costante, non variando che il dettaglio delle proporzioni e l'elaborazione ornamentale. Posti quasi sempre all'angolo del fabbricato principale, i *sabîl* presentano a terreno una grande apertura per ogni fronte, munita di grate di ferro o di bronzo e sormontata da una piattabanda a cunei frangiati spesso elaboratissimi. Al piano superiore è la loggia del *kuttâb* a vani bifori, che in molti documenti sono chiamati *karqâh*, nome anche questo venuto di Persia, e che serviva altresì ad indicare le ringhiere che ne guarnivano i vani, o i trafori in gesso o pietra delle finestre. Gli archi ogivali della loggia poggiano in mezzo su sottili colonne, mentre una tettoietta pensile affidata a delle mensole costituisce il coronamento di tutto l'angolo dell'edificio, proiettando ombre violette sul sasso e luminosità nell'interno delle logge.

Ed erano altresì considerate come fondazioni pie gli abbeveratoi per le bestie da soma. Si sa che moltissimi ne esistevano in Cairo: i superstiti sono ben pochi ed incompleti. Simili a un portico, spessissimo chiuso ai lati, si affondavano generalmente per la lunghezza di un cavallo dal fronte della strada. Nella vasca, allungata in fondo, l'acqua arrivava da varie bocche, che furono spesso e per antichissima tradizione, foggiate a testa di leone come una gronda classica. Il vano della fronte era architravato: un solo esempio di epoca tarda presenta due arcate ogivali.

I bagni, che furono qualche volta ricchissimi di marmi nell'interno, non ebbero mai a costituire elemento decorativo di speciale importanza sulla via, ove non si manifestavano che per la piccola porta d'ingresso raramente ornata (*pag. 700*).

Ci restano due ospedali, o piuttosto le rovine di essi, a testimonianza di quest'altra fra le fondazioni pie. In antico eran chiamati *maristân*, altro nome esotico venuto d'oriente. Di quello eretto da Qalaun, il

LA VIA GHURÍA FRA LA MOSCHEA E LA TOMBA DEL SULTANO AL-GHURI (A. 1503).

LA MOSCHEA DI MALIKA SAFÌA (A. 1610).

maristán per antonomasia, oggi quasi interamente distrutto, non possiamo più sapere se avesse una delle due fronti principali ornata; quella di ponente che vi immetteva direttamente, poichè ad oriente il gran portale bizzarro, fra la moschea ed il mausoleo, fa piuttosto corpo con questi due edifici che coll'ospedale, malgrado che nell'atto di costituzione in *waqf* di questi edifici il detto portale è chiamato porta del *maristán* (*pag. 697*).

Mirabilissimo ed unico esempio di facciata d'ospedale è per contro quella che da pochi mesi è stata liberata della cortina di costruzioni che la nascondevano da più di due secoli, cioè l'alta facciata del *maristán* costruito dal sultano al-Muayyad ai piedi della cittadella. Il gran portale non dissimile da quello trionfale della moschea eretta dallo stesso sultano, si appoggia colla sua nicchia profonda su di un basamento massiccio alto sette e più metri da terra. Manca la scalea che vi conduceva e che doveva essere imponente, e ad ovest digradava ancor più basso per gli altri cinque metri fino all'imbocco di un'ampia galleria che traversa da un capo all'altro l'edificio. Qui oltre agli elementi architettonici colpisce sopratutto la visione di una larghissima policromia come in nessun altro edificio si riscontra: intarsio e rivestimento, terre invetriate e mastici, azzurro, verde, rosso, nero, tutta

IL SABÎL-KUTTAB D'ABD AR RAHMAN KATKHODA (A. 1744).

la fronte ha spunti e masse di colore sulla pietra viva divenuta grigia col tempo e che fu di un tenue giallo dorato (*pag. 699*).

Eccezionale, invero, è questo esempio di policromia, ma soltanto per il modo con cui essa è applicata. La policromia degli interni, applicata allo stucco come alla pietra ed al legno dei monumenti di Cairo, non è più oggi cosa da provare, mentre d'altra parte moltissimi sono i segni e gli indizii che essa fosse impiegata anche negli esterni. Così fra tanto vanire di aspetti e di cose, il *maristán* di al-Muayyad ci fa intravedere ed immaginare tutta la gran festa che forse era sulle mura di Cairo antica, dei contrasti impensati, vivissimi in sè, ma fusi, nella luminosità senza pari di cielo, alla tavolozza mutevole e bizzarra che si avvicendava nelle vie.

Oggi la policromia superstite e purtroppo insistente è quella delle bande bianche e rosse che un pascià del XVII secolo volle imporre senza distinzione a tutti gli edifici della città per fasciarla interamente dei colori ottomani.

Sparirono le fronti delle ricchissime dimore favoleggiate dei signori fatimiti. Sparirono quelle che sull'acropoli di Cairo abitarono lungamente i sultani di Egitto, e delle cui possenti strutture ben poco o nulla oggi sappiamo nè potremo forse mai più sapere. Le rovine di queste, ancora visibili all'epoca della spedizione napoleonica, furono sopraffatte dalla grande mole della moschea di Mohamad Alì, dai due palazzetti limitrofi dove si istallarono la Corte del sovrano ed il suo governo, e dagli altri edifici che sorsero nella cittadella sul principio del XIX secolo o sul finire del precedente.

Dei palazzi degli emiri possenti, dei mamluchi arbitri dei troni, non vi sono che rovine. La muraglia quasi cieca, altissima, di quello che l'emiro Besták elevò nella prima metà del XIV secolo distruggendo forse parte del grande palazzo fatimita, non racchiude che i resti di un salone o *qa' ah*, e alcune arcate della corte. Manca la fronte dove probabilmente si trovava il suo ingresso. Il palazzo coevo, detto dell'emiro *Yusebak* e che fu forse eretto dall'emiro Qusún, oltre il grande portale d'ingresso, non offre sulla facciata che uno scomparto di alte finestre accostate e sormontate da vani tondi (*pag. 702*): dell'interno tutta la parte sud fu demolita e non rimangono nella parte nord dell'edificio che alcuni locali a terreno ed un salone in parte rovinato al primo piano. Così quello dell'emiro Taz della stessa epoca, tranne il portale d'ingresso ed altro bellissimo interno non conserva che poche mura. Un quarto attribuito all'emiro Khayrbek, ma che sembrami di epoca anteriore al XVI secolo, è ridotto a poche mura nude verso la strada, forate da grandi aperture.

Da questi pochi esempi superstiti si potrebbe concludere che i palazzi raramente presentarono sulla pubblica via motivi architettonici di speciale importanza o in qualche modo con caratteristiche proprie definite. Del resto anche la serie dei palazzetti minori non presentano motivi architettonici, quali loggiati sontuosi, scalee, portali ricchi d'ornamento od altro, se non nell'interno delle corti, dove la vita tutta della casa si svolgeva colle sue molteplici cerimonie e festività, volutamente celata alle curiosità ed indiscrezioni del passante (*pag. 703*).

Decoravano grandemente la pubblica via gli *okelle* o fondaci destinati alla mercatura,

FACCIATA DEL MAUSOLEO E PORTA DEL MARISTAN
DEL SULTANO QALAUN (A. 1285).

che accoglievano nella grande corte le carovane, avevano a terreno i depositi per le mercanzie e ai piani elevati gli alloggiamenti (*pag. 705*). Famosissimi quelli elevati dal sultano Qaitbai presentano in facciata a pianterreno le botteghe disposte simmetricamente ai due lati del portale sontuoso. La facciata dei piani superiori aggettante riposa su mensole di pietra dalle sagome che ricordano il nostro medioevo: le finestre in perfetta corrispondenza coi vani inferiori erano munite di infissi in legno apribili o da *masciarabie* secondo i piani.

Cairo possiede ancora parecchi *okelle*, ma ahimè, in che stato ridotti! Suddivisi nell'interno fra diversi proprietari, ed ingombri di costruzioni moderne, mutilati all'esterno delle loro più speciali caratteristiche, mancanti spesso dei piani superiori o goffamente mutati.

E accanto agli *okelle*, i *rab'a*, cioè stabili di affitto, poco dissimili da quelli, si innestavano lungo le vie ai palazzi privati, fornendo prospettive sempre diverse, gustosi movimenti di piani in profondità come in altezza, creando macchie di luci e di ombre ad ogni passo nuovo. Si prova ancor oggi, nella mentale ricostruzione di ciò che la via dovette essere, una specie di fascino sottile per tutto un insieme pervaso di senso finissimo di equilibrio, di ingenua naturalezza; fascino per la sapienza d'arte di questi umili maestri, che nei secoli seppero tanto semplicemente e tanto dilettosamente raggiungere tanta varietà di aspetti con due soli elementi: l'aggettare dei piani e la *masciarabia*. L'aggetto a balconata dei *kuttáb*, i cui modiglioni inclinati in dentro son composti di vari legni squadrati sovrapposti, qualche volta ornati di finissima scultura: l'aggetto nei *rab'a*, negli *okelle*, nei palazzetti, spesso assai piccolo e sorretto da mensole sagomate e da piattabande di pietra lavorate ad ornati e scritte, diventa talora enorme e si appoggia a massiccie mensole, cui sovrasta un palco, di grossi legni ben squadrati, o, se rozzi, chiusi in una custodia di tavolette variamente decorate di dipinto o di applicazioni composte a disegni geometrici. La *masciarabia* è talvolta l'elegante e piccola gabbietta pensile di legno tornito, da cui le donne recluse ed inoperose possono vivere non viste le vicende della via e trarne argomenti per gli interminabili ragionari negli ozi del gineceo. Talvolta, in epoca tarda si amplifica, diventa enorme, occupa l'intera facciata della casa, vera stanza pensile, sul cui largo banco, che fu ed è chiamato *sidella*, la famiglia potrà riunirsi ed il padrone giacere alla brezza che alita lungo la via. La *masciarabia* affidata dapprima a mensolette sveltissime, di legni più larghi che spessi, composte a squadra, semplici o doppie secondo l'importanza dell'aggetto, si appoggia in seguito ai raccordi curvi sul davanti e sui fianchi che nascondono il rozzo sostegno effettivo or con unico slancio armonioso di linea e di superfici continue, or con preziosità di intersezioni di archetti e di trilobi: via via più complicata fino a divenire elaboratissima architettura sovraccarica di applicazioni di stallattiti, di intrecci geometrici, di rosettoni e pannelli.

Il *Suq as-silah*, mercato delle armi, il *Darb al-ahmar*, le *Surughíe*, le *Suiufíe*, il *Nahassín*, la grande arteria di *Bab-Sciaría*, le grandi vie come le più piccole erano tutte avvivate da questa meravigliosa sinfonia delle linee rette, a larghi intervalli spezza-

FACCIATA DEL MARISTÂN DEL SULTANO MUAYYAD (A. 1420).

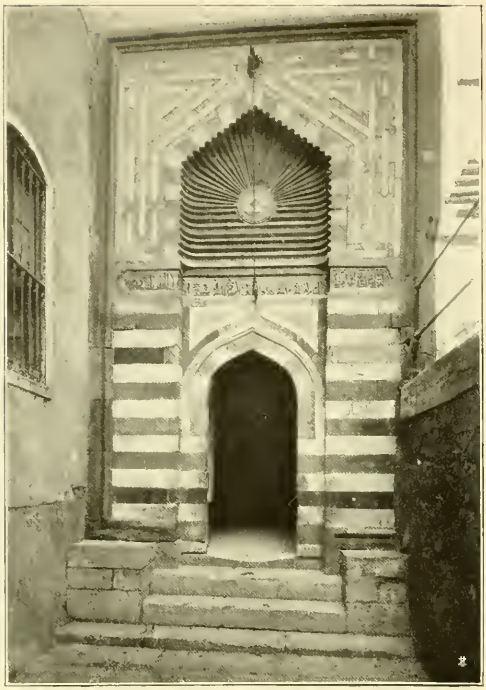
ta dalle pause imponenti delle arcate e dalle dolcissime ogive dei portali.

E, considerando quel che oggi rimane, e che le stesse atroci ferite permettono alla mente di ricomporre, ancor più rincresce di pensare che queste ferite lentamente, inesorabilmente e forse inevitabilmente si allargheranno.

Or è circa un anno, acquistavo per conto del Comitato dei monumenti arabi, una collezione di vecchie negative di un nostro connazionale defunto, il Giuntini. Sono vedute di molti angoli di Cairo spesso fuori dalle vie frequenti, di monumenti ancora stretti dalle costruzioni da cui poi furono liberati, vergini di restauri; di strade ancora sfuggite alla distruzione ed alle manomissioni. Settecento negative che permettono di paragonare ciò che Cairo era un trentennio fa, ed è oggi, di constatare quanto Cairo ha perduto di quelle sue speciali caratteristiche, che, sopravvissute fino ieri miracolosamente nei secoli, la civiltà nostra occidentale non seppe, non volle o non potè conservare.

La legge per la protezione dei monumenti di arte musulmana non data che dal 1918: il Comitato che vi è preposto fu istituito quarant'anni fa. Si può quindi intuire in quali condizioni egli dovette assolvere il suo mandato prima che una legge, sia pure

PORTA D'INGRESSO DEL BAGNO

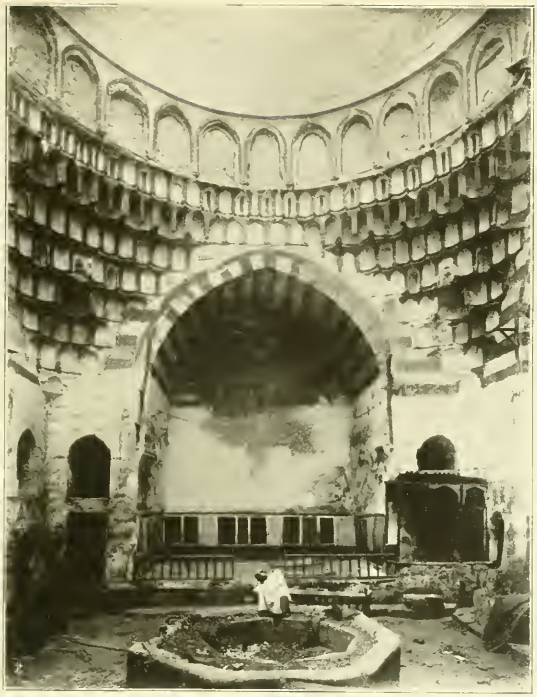


DELL'EMIRO BESTAK (A. 1341?).

onerosissima per lo stato, venisse a porre un freno a molti arbitri e a moltissime concupiscenze. Il Comitato pertanto operò dei miracoli, di cui va resa precipua lode al mio compianto predecessore Herz Pascià.

Molto più che non sia ora, il Comitato era preoccupato da questo graduale ma desolante mutare di aspetti delle vie di Cairo, dalle deturpazioni che vi si operavano. Poichè era di moda l'incetta delle *masciarabie* che la bramosìa degli antiquari arraffava con ogni mezzo lecito ed illecito per conto dei collezionisti e snobs d'oltre mare, e mandava a scolorire nei musei pubblici e privati, o a trasformare in paraventi nei salotti mondani in fregola di orientalismo spiccio. Uguale concupiscenza trafugava i trafori di gesso in cui una sapiente alternanza di vetri colorati mette in evidenza i disegni talora vaghissimi, e che furono chiamati *qamarie* da *qamar* (luna), pel chiaror dolce che da essi filtrando si diffondeva negli ambienti. Antiquari, collezionisti e snobs non rispettavano neppure i luoghi pubblici e sacri, favoriti dalla ignoranza, dalla incuria o dalla conn'venza di troppo facili corruttibili custodi ed amministratori.

Il museo arabo di Cairo non iniziava che nel 1883 il rastrellamento di ciò che an-



LA SALA CENTRALE DEL BAGNO DEL SULTANO AL-MUAYYAD

PRIMA DELLA ROVINA DELLA CUPOLA (A. 1420).

cora esisteva in questi ultimi edifici, e non potè accampare diritto di sequestro od impedire l'esodo di altro innumerevole materiale passato a mani straniere, che il regime capitolare rendeva e rende ancora invulnerabili. L'esodo di tanti oggetti di inestimabile valore servì senza dubbio ad attirare l'attenzione e l'interesse dell'Europa civile sul prossimo oriente e sull'arte islamica di Egitto. Ma ciò non giustifica la spogliazione che obbligò spesso il Museo a ricorrere al mercato europeo per completare le sue collezioni.

Il Comitato non potè impedire la devastazione delle vie, malgrado ogni suo sforzo e buon volere, tanto che circa un ventennio addietro pensò di trovare una maniera indiretta di conservare il ricordo di ciò che di più importante era minacciato di distruzione.

Si trattava di riunire in una delle più vecchie strade, una serie di tipi di facciate che dessero all'artista ed allo studioso, come al semplice turista, un'idea approssimativa della antica architettura civile delle case. Fra gli atti del mio ufficio ho trovato alcune indicazioni di un rapporto che un giovane architetto armeno, Bensilum, aveva redatto con numerosissimo corredo di schizzi e prospettive, che dovevano servire per

FACCIATA DEL PALAZZO DETTO DELL'EMIRO JASBAK (INIZI DEL XIV SECOLO).

la progettata ricostruzione. Un quaderno, di ventisei fotografie di facciate diverse che conservasi in ufficio, dovette essere stato riunito allo stesso scopo, poichè oltre alla indicazione che riguarda l'ubicazione di ogni facciata, queste fotografie portano annotato il prezzo per metro lineare che la ricostruzione di ciascun tipo avrebbe richiesto. Quel rapporto, che risulterebbe da atti ufficiali versato agli archivi, sparì misteriosamente, ed il progetto del Comitato non ebbe altro seguito.

Più recentemente, poco prima della guerra, Lord Kitchner aveva chiesto all'ufficio dei monumenti arabi lo studio di un nuovo progetto. Si trattava di decorare le fronti della grande piazza che il defunto alto commissario britannico aveva fatto creare intorno alle due grandi moschee di sultan Hassan e di Rifai, con facciate in stile arabo. Della nuova serie di falsi dovetti, ahimè, occuparmi io stesso. Fortunatamente i miei schizzi rimasero schizzi, e l'impresa naufragò come naufragarono le successive iniziate dall'ufficio del Tanzim di Cairo che sopraintende alla edilizia e alla polizia stradale, e che sperava condurre i proprietari di immobili in speciali quartieri della città ad adottare lo stile arabo per la decorazione delle loro facciate. I proprietari tutti

CORTILE DELLA CASA DI GAMAL AD-DIN AZ-ZAHABI (A. 1637).

LA VIA AT-TABBÂNA CON RESTI
DI ANTICHE FACCIATE.

LATO DELLA VIA BAZABIZ
OGGI DISTRUTTO

OKELLE DEL SULTANO QAITBAI
A BAH AN-NASR (A. 1480).

ASPETTI DI UNA VIA ANTICA OGGI IRRICONOSCIBILE.

meno uno solo, e non so perchè vi si persuase, opposero sempre il più reciso rifiuto a tale coercizione architettonica in cui il Tanzim mi aveva desiderato complice, quantunque fossi senza convinzione nè entusiasmo.

Senza convinzione e senza entusiasmo, poichè sentivo e sento che è vano opporsi al fatale andare dell'umanità nel campo dell'arte come in ogni altro: poichè sento quanto lavoro ha già compiuto, quanti traviamenti ha già prodotti, la grigia ombra della civiltà livellatrice sugli istinti di questi ultimi eredi di una razza di artisti, che pur mantenne accesa attraverso i secoli la viva fiaccola di bellezza: poichè ho coscienza della grave, gravissima difficoltà, dello sforzo teso, vigilante, continuo, che richiedono la concezione e l'esecuzione di un falso che non sia goffo ed incompleto.

In Cairo, alle gesta dei vandali coscienti ed incoscienti d'oltremare, si è unito il processo di trasformazione e di adattamento nazionale ai nuovi bisogni che sono venuti d'oltremare. La classe media, sopratutto, della popolazione, dopo l'intossicamento della spedizione napoleonica è venuta man mano perdendo la sincerità e l'ingenuità che possedeva ancora un secolo addietro. Tratta, per la vivacità intellettuale istintiva, inconscia-

UN PALAZZETTO DI VIA AL-KHARRATIN

IN PARTE DEMOLITO.

mente alla imitazione di ciò che avesse carattere e tipo occidentale, cominciò a sentirsi insoddisfatta delle vecchie tradizioni, delle vecchie cose che da secoli avevano fatto pago l'occhio ed il desiderio, e così diverse da quelle *alla franca*, intraviste appena ed incompletamente comprese, epperò più seducenti.

Al popolo che ancora sul finire del XVIII secolo conservava il vivere, il vestire, il costruire tramandato dagli avi lontani si insegnò coll'esempio, dall'alto, la via novissima che avrebbe dovuto condurre il paese a divenire parte ed appendice della terra promessa d'oltre mare. Ed il popolo rinnegò assai sollecito molte delle apparenze dei vecchi tempi, e con quelle la sua arte. Oggi si gloria di volere e di potere lavorare *alla franca*, e dimentica ed ha dimenticato gli insegnamenti dei padri. Ed ancora non sembra siasi deciso ad interessarsi come dovrebbe pel patrimonio d'arte che gli fu legato dagli avi.

Qui il Ministero della pubblica istruzione non ha ancora pensato di introdurre nei suoi programmi d'insegnamento lo studio dei monumenti d'arte nazionale ed il Ministero dei *waqfs* pone oggi cavalli di frisia davanti le porte delle sue famosissime Moschee che furono fino a ieri liberalmente e

benevolmente aperte ai turisti ed agli studiosi, che pur insegnarono all'Egitto ad apprezzarne le bellezze e l'altissimo valore.

Ed arrestiamoci a queste ultime constatazioni che nell'ora presente in cui il paese si leva unanime ad affermare la sua maturità civile e politica, il suo buon diritto alla indipendenza, grandemente sorprendono. Poichè progresso e indipendenza non sono due termini antitetici al culto del passato, il quale non chiede, nè può chiedere, resurrezioni utopistiche di costumanze e di stili, che la stessa archeologia non può nè deve incoraggiare.

A noi è confidato un solo compito d'amore: la protezione di tutto quello che non fu travolto, additarne il valore, insegnare la necessità di non trascurare gl'insegnamenti che fornisce, ed ha sempre fornito, il passato.

ACHILLE PATRICOLO.

IL "VOLTO SANTO" DI LUCCA.

Una gran bella scultura e una curiosità rara, per i lettori di "Dedalo". Fiorita anche, il che non guasta, di una leggenda di miracolo.

Raccontano gli storici di Lucca ormai da secoli, e si passano il racconto da libro a libro, che questa statua sarebbe stata scolpita addirittura da Nicodemo, il pietoso seppellitore di Gesù. Un angelo gli sarebbe venuto in aiuto, e avrebbe perfezionato il volto. Poi questo Crocifisso vivente, dai grossi occhi sgusciati e dolorosi, rimase per sette secoli in una spelonca di Palestina. Sopra una nave senza pilota che andava pei mari alla deriva, dalla Palestina approdò nel golfo di Luni; e da Luni in un carro trascinato da buoi senza bifolco pervenne a Lucca. La misteriosa volontà divina di andare a finire proprio a Lucca, non poteva esser manifestata con segni più chiari. I Lucchesi capirono i segni, furono grati a Dio della preferenza, e tennero il Volto Santo come palladio della città: ciò che sapevano anche i Diavoli del XXI° canto dell'Inferno. Gli costruirono dapprima un oratorio (si dice perfino l'anno: il 782), lo trasportarono poi nella Cattedrale (anche quest'anno memorano con precisione gli storici lucchesi: il 1119), nel 1219 gli rinnovarono una bella cappella di legno, o forse bianca e nera di marmo, finchè nel 1482 ebbe la sua stabile collocazione nel tempietto di Matteo Civitali [1].

È la prima volta che il Volto Santo vien fotografato, spoglio degli indumenti sacri: che son varii. Un diadema seicentesco; sul petto un gioiello dello stesso tempo; dalla cintola in giù una vesticciola di velluto ricamato; e una stola con ornati d'argento dorato, a figure, del sec. XIV. Così spoglio ci appare nella rudezza della sua povera tunica scanalata alla brava nel legno, e policromata forse, e ornata a oro sullo strato sottile di tela ingessata che lo ricopre. Policromatura e doratura furono però ricoperte in tempo non determinabile da un tenace strato di tinta nerastra [2].

Le date delle varie traslazioni, anche fossero rigidamente controllate, non ci posson

LUCCA · IL "VOLTO SANTO.

servire in niente per ricercar l'età della scultura, troppe cose ignote potendo essere avvenute in quelle occasioni. In ogni caso l'unica certa testimonianza, cioè l'apparizione della effige del Volto Santo nelle monete lucchesi non risale, per asserto concorde di numismatici, oltre il sec. XIII. E ai nostri occhi il Volto Santo si dimostra un'opera della fine del sec. XII, appunto, o dei primissimi del XIII, da ricollegare, se pure un po' anteriore, alla deposizione di Volterra pubblicata anche qui in " Dedalo " l'anno passato: che tuttavia vorremmo credere non della fine del XIII, come stima l'Hermanin [3], ma di verso la metà avvicinandoci all'opinione del Courajod accolta anche dal Venturi [4]. Sono insomma gli anni in cui la scultura romanica, dopo un secolo di prova, sale le prime altezze in varie regioni d'Italia, seguendo varii indirizzi. E l'Emilia ci aveva già dato lo scultore del pontile di Modena, e l'Antelami: Roma le opere lignee fatteci note dal Fogolari e dall'Hermanin; il sud le prime fioriture neocampane e pugliesi. La Toscana sta preparando l'avvento di Nicola Pisano.

Se mettiamo in relazione il Volto Santo, che per quel che sappiamo gli storici dell'arte non han finora considerato, con la Deposizione di Volterra, e pensiamo che opere siffatte difficilmente dovettero essere isolate e sporadiche, si potrebbe anche ritenere che nel territorio lucchese–pisano esistesse fin dagli ultimi del XII secolo una tradizione di scultori in legno: che avrebbero spianato la via, raffinando in un secolo d'esercizio d'arte le abilità di mestiere, alla deliziosa produzione pisana del secolo decimoquarto.

LUIGI DAMI.

(1) P. CAMPETTI, *Guida di Lucca*, 1902, pag. 38; E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca*, ecc., 1882 pag. 131 e segg.

(2) E. RIDOLFI, *Guida di Lucca*, ed. 1899, pag. 29; e *L'arte in Lucca*, loc. cit.

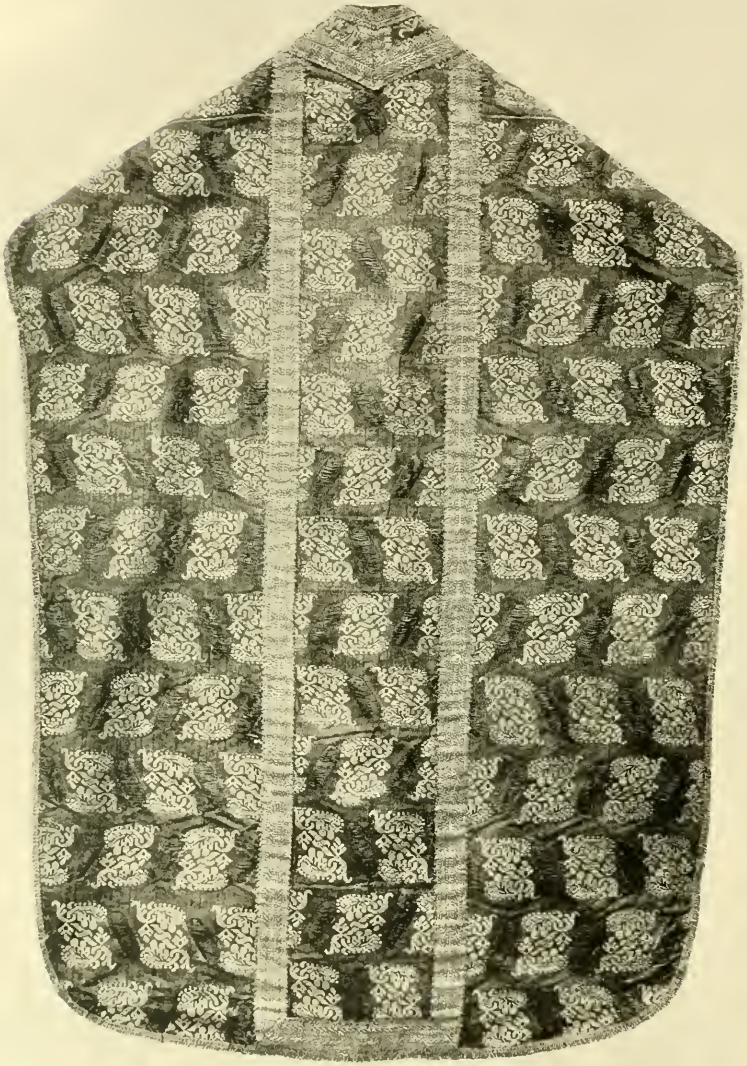
(3) F. HERMANIN, *La deposizione di Tivoli*, " Dedalo ", luglio, 1921.

(4) L. COURAJOD, *Une sculpture en bois peinte et dorée*, etc. " Gazette Archeologique ", 1884; A. VENTURI, *Storia dell'Arte*, III, pag. 385.

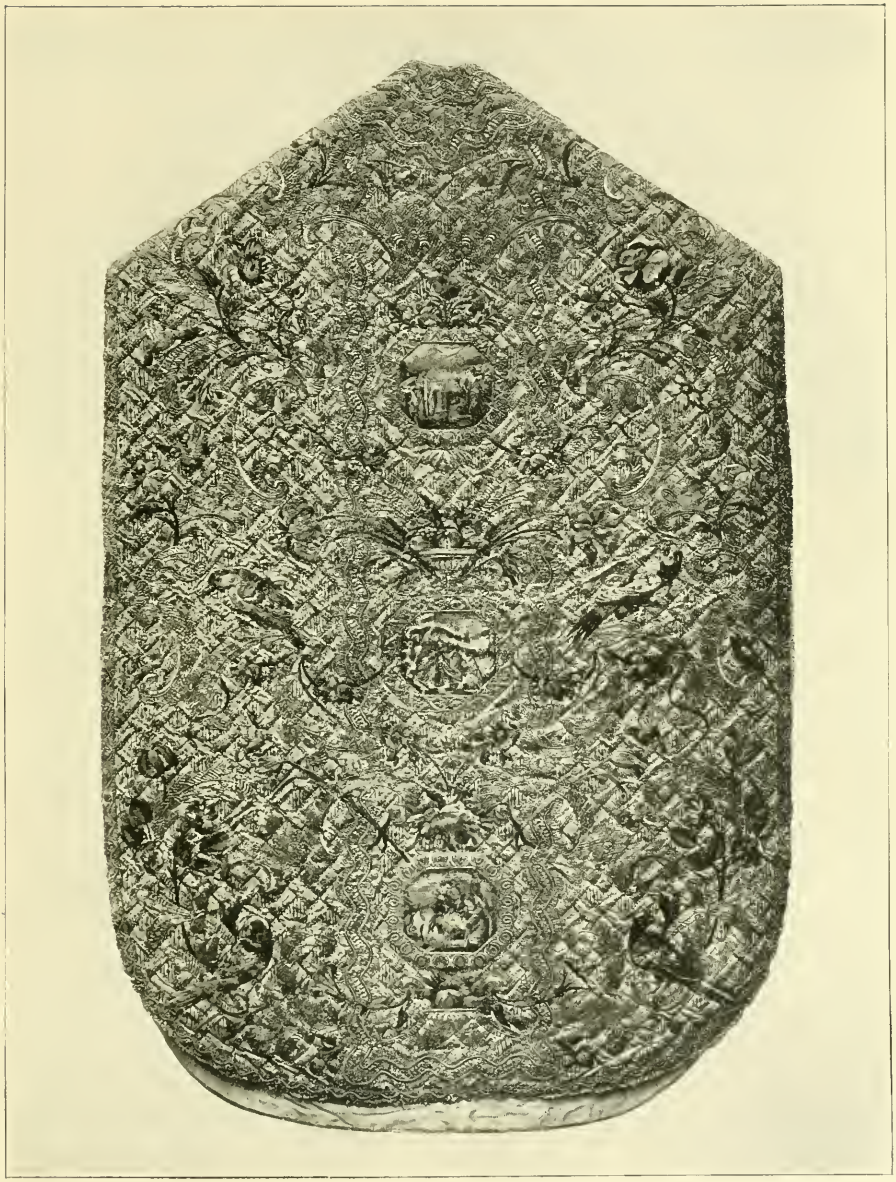
I PARATI DI SANTA MARIA DELLA VALLICELLA IN ROMA.

San Filippo Neri, la cui figura è rimasta mondialmente popolare, a Roma fu sempre considerato il Santo per eccellenza, il prediletto dei fanciulli e del popolo, ed ebbe nei secoli XVII e XVIII gli onori più grandi, tributati dall'arte, nella Chiesa della Vallicella a Roma e in quella dei Gerolamini a Napoli.

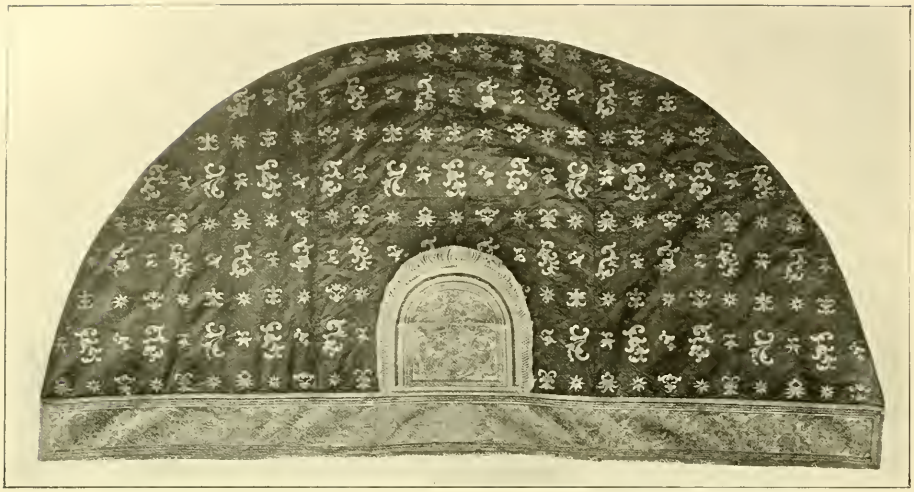
Ai migliori artisti del seicento non potè sfuggire la figura interessante e poetica del santo, e la sua grande popolarità rendeva tale soggetto il più accetto del momento: il Barocci, Guido Reni, il Pomarancio, Pietro da Cortona, il Guercino, Luca Giordano, il Solimena, l'Algardi ne illustrarono la vita ed i miracoli, ne riprodussero la figura. Il culto del santo andò crescendo dalla sua morte per tutto



PIANETA DI BROCCATO D'ORO. SEC. XVII – ROMA.
SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.



PIANETA DI BROCCATO CON RICAMI DI SETA, SEC. XVII
– ROMA, SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.



PIVIALE DEL CARD. BARONIO - ROMA. SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.

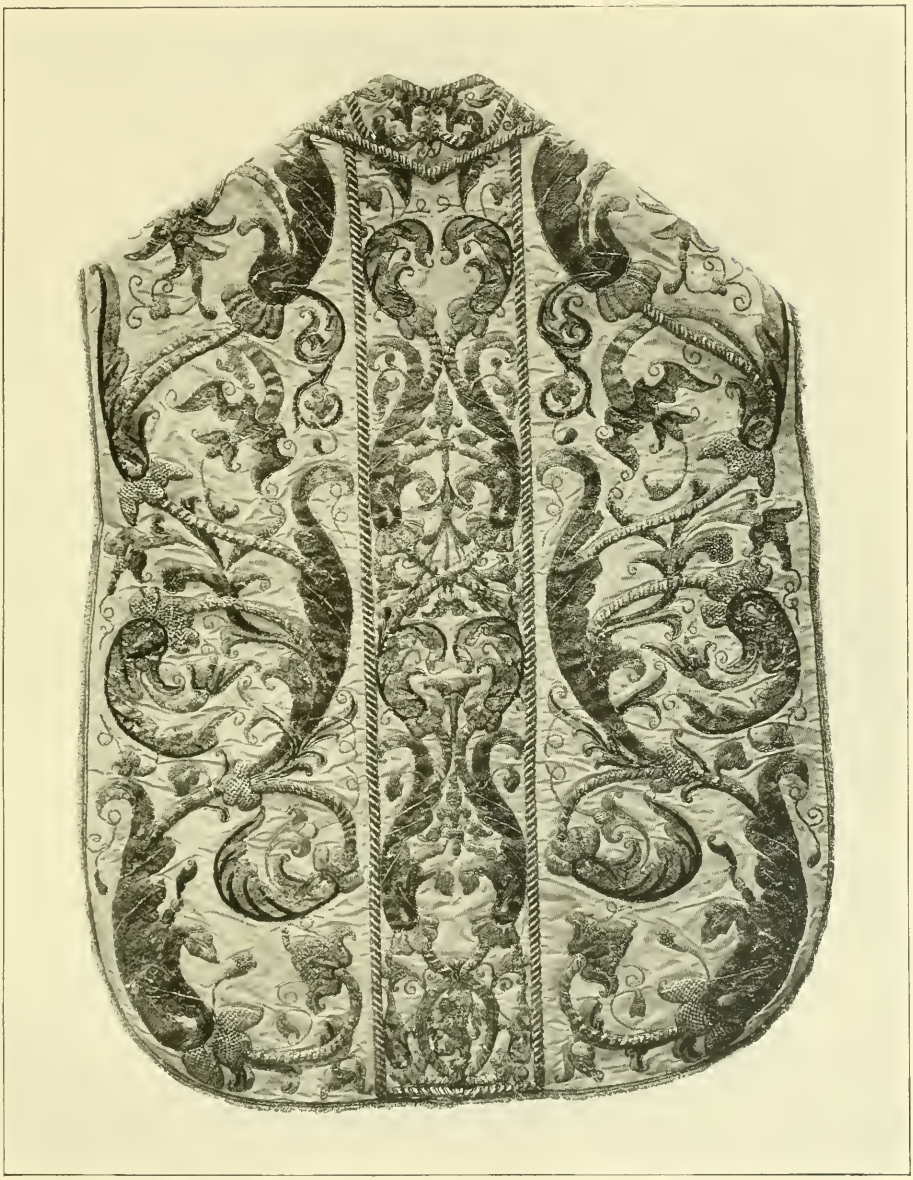
il seicento e la Chiesa della Vallicella, già ricca per opere d'arte e per il famoso oratorio musicale, di cui erano stati a capo l'Aninuccia ed il Palestrina, ebbe doni e ricchezze grandissime in onore di san Filippo da tutte le famiglie nobiliari romane, per ben due secoli.

Se la chiesa di Santa Maria della Vallicella è nota in Roma per le ricchezze artistiche, fra le quali le tre pitture del Rubens sono generalmente le più ricordate, insieme con il chiostro del Borromini, che è oggi disputato tra i Padri dell'Oratorio ed il Municipio, essa dovrebbe essere ben più ricordata per le ricchezze immense di argenterie e di parati che possiede e che rappresentano quanto di più bello il seicento ed il settecento seppero produrre nelle arti minori.

Tutte queste ricchezze non sono note purtroppo, ed il peggio è che i pochi e scarsi ambienti umidi posseduti dagli attuali Padri oratoriani non permettono che i parati ed i vari oggetti siano tenuti con quella cura e quella sicurezza, che si richiedono per opere preziose e di valore d'arte così pregevole.

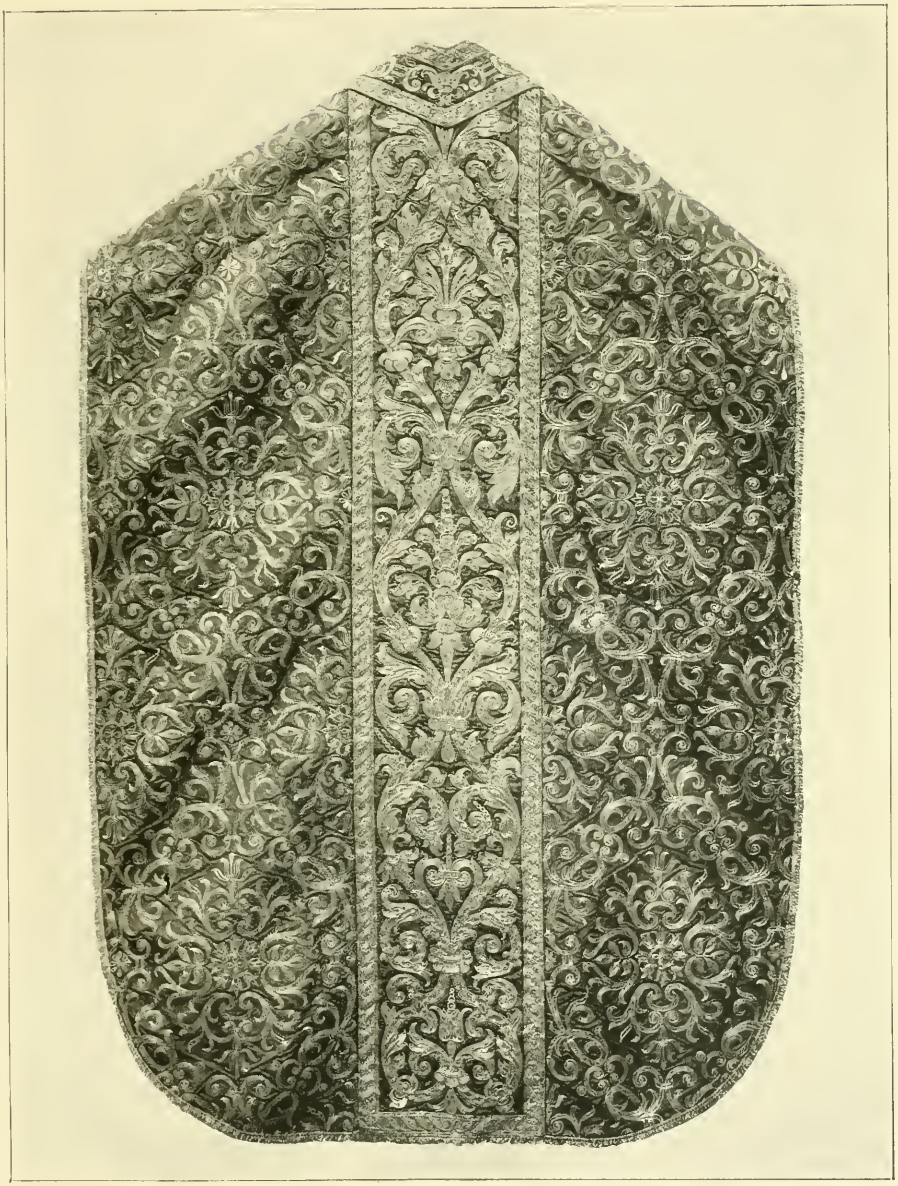
Gli oggetti che sono ammassati negli armadi aperti di una malsicura sacrestia, sarebbero invece degni di formare una collezione che riuscirebbe ricca ed interessante per lo studio delle arti minori.

Si tratta di una quantità grandissima di parati, alcune centinaia, parlando solo dei più preziosi, di paliotti, ricamati e dipinti, argenterie, candelieri, mute d'altare, ricami, arazzi. E qui basta ricordare i due meravigliosi arazzi trafugati, ed a tempo ricuperati, e che si trovano oggi depositati

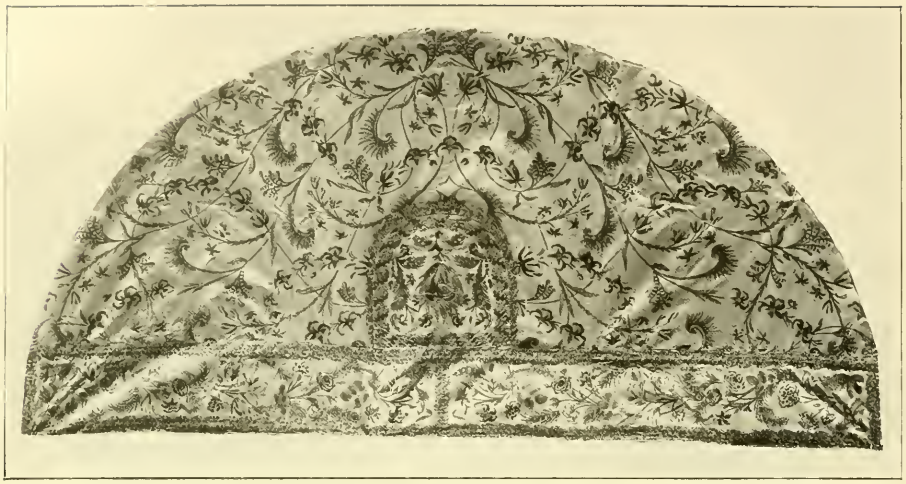


PIANETA DI RASO RICAMATO, SEC. XVII - ROMA, SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.

PIANETA DI BROCCATELLO, SEC. XVII – ROMA,
SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.



PIANETA DI SETA RICAMATA, SEC. XVII - ROMA,
SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.



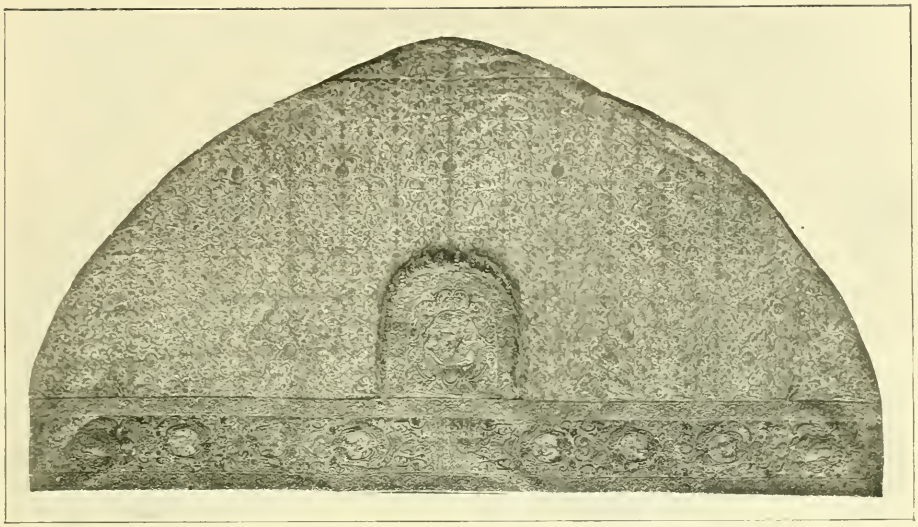
PIVIALE DI RASO RICAMATO E DIPINTO, SEC. XVIII ROMA, SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.

nel Palazzo di Venezia in Roma, per pensare alle immense ricchezze che dovette possedere la Chiesa della Vallicella e ringraziare che, attraverso tre secoli, i furti, la trascuratezza ed il tempo abbiano permesso che giungesse fino a noi ancora un buon cumulo di ricchezze.

Io, che ho avuto la fortuna, per incarico della direzione delle Belle Arti, di compilare l'inventario degli oggetti d'arte mobili nella chiesa di Santa Maria della Vallicella, ho potuto studiare e avere fra le mani tali opere, ammirarne con agio il valore artistico e rimpiangere che non si sia finora trovato modo di provvedere perchè tali ricchezze vengano conservate con più cura e più rispetto, e con maggiore sicurezza. Alcuni Padri stessi dell'Oratorio, appassionati delle glorie della loro Chiesa, mi parlavano con rammarico dei tentativi finora vani da loro fatti per formare, annesso alla Chiesa, un piccolo museo ove, entro vetrine, le ricchezze artistiche della Vallicella potessero essere ammirate dal pubblico e conosciute dagli studiosi.

Per lo studio dell'arte del ricamo del seicento e del settecento ho pensato che potesse essere interessante parlare di alcuni parati, che non sono che una minima parte di quello, che gli armadi della sacrestia della chiesa racchiudono.

Degno di nota (*pag. 712*) è un ricco parato del seicento, completo, senza piviale, di broccato d'oro, su fondo rosso, con fiori sparsi, frammezzati di disegni ovali, rasati in rosso scuro. Ricchissima è una pianeta (*pag. 713*), completa, del seicento, in broccato d'oro e d'argento, con ricami sovrapposti in seta a colori, che formano fiori, uccelli variopinti, frutti, e con figurazioni, entro



PIVIALE DI LAMINA D'ARGENTO RICAMATO A ORO E SETA
SEC. XVIII - ROMA, S. MARIA DELLA VALICELLA.

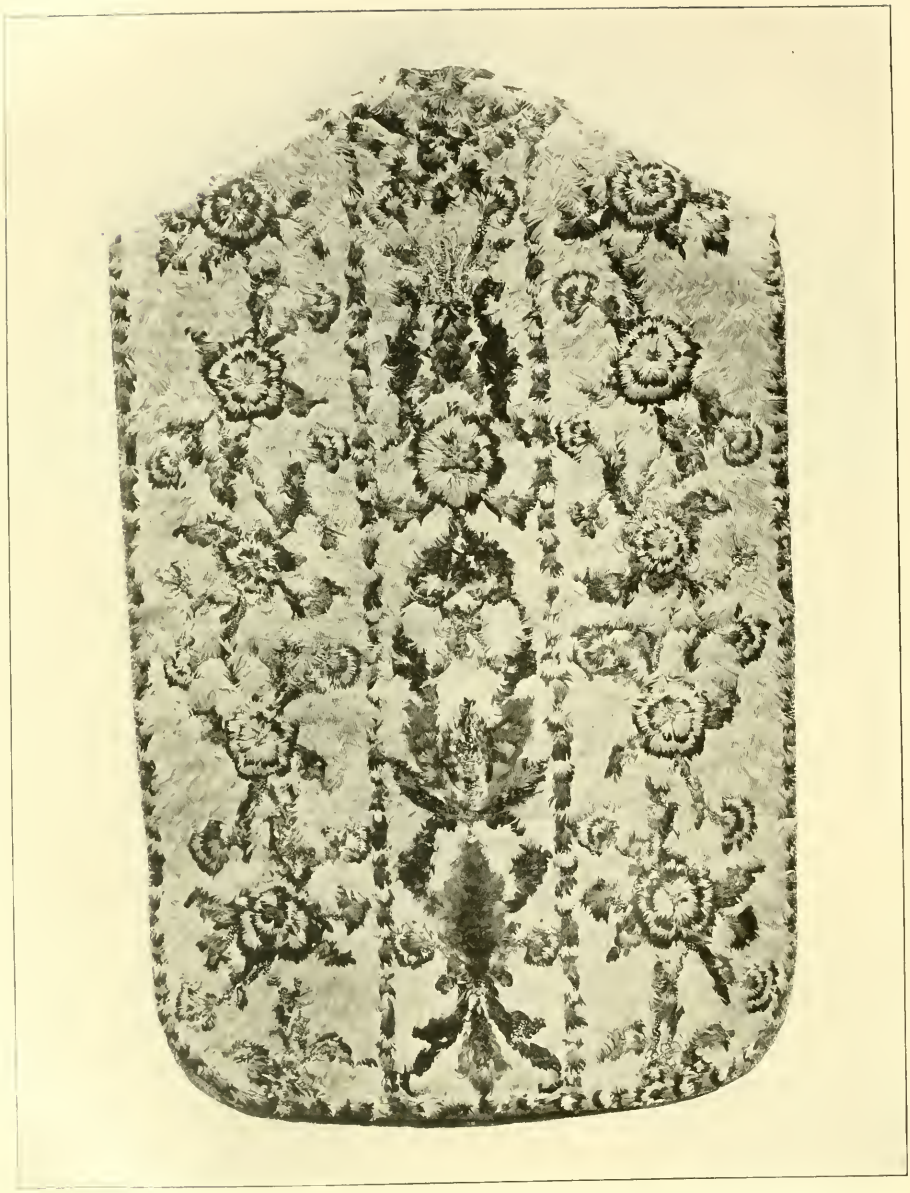
ottagoni, ricamate e dipinte delle storie della vita della Vergine e di Gesù: Annunciazione, Visitazione, Nascita, Presentazione al Tempio, ecc. Nel mezzo del velo è ricamata l'Epifania.

Il piviale detto del card. Baronio (*pagina 714*) della fine del cinquecento o dei primi del seicento, è di seta viola con fiori e gigli sovrapposti di seta gialla, con alto bordo di broccato d'oro, che reca, ricamati a punto a stelo, in seta di colore, dei fiori e delle foglie. Il cappuccio è pure in broccato d'oro, con gli stessi ricami ed ha una frangia di filo d'oro attorno.

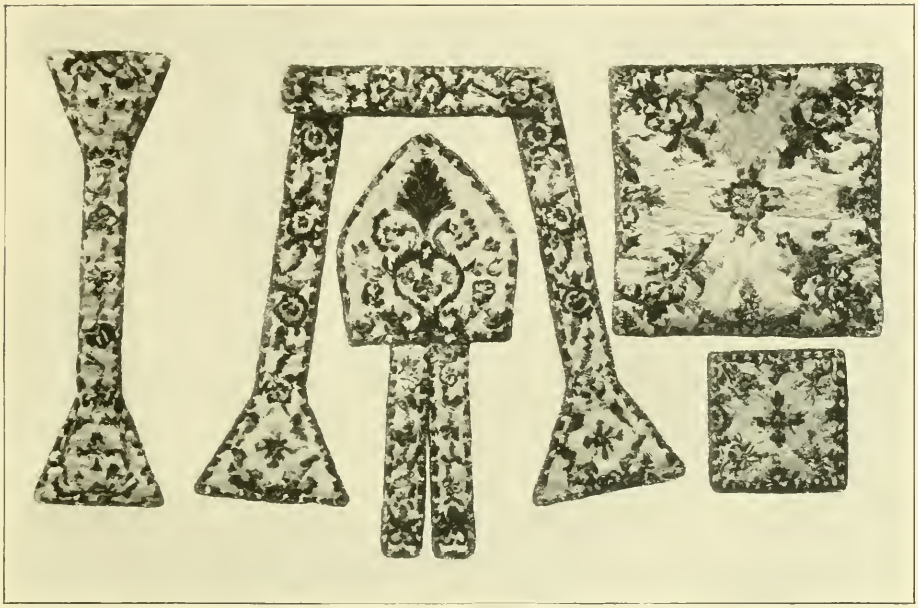
Del seicento è pure (*pag. 715*) il parato di raso bianco con grandi fiori ricamati in oro ed a colori, ed uno di broccatello (*pagina 716*) in oro e colori.

Ricchissimi sono i disegni in oro (*pagina 717*) d un parato su fondo di seta rossa. Un bel piviale (*pag. 718*) settecentesco è un lavoro di ricamo e pittura su raso bianco, con grossi fiori dipinti a succo d'erba in vari colori, viola, rosa, ecc., con steli ricamati in oro, e con applicazioni di lustrini d'oro. Reca, nel cappuccio, dipinto il cuore, stemma di San Filippo.

Un piviale (*pag. 719*), che in se stesso è un patrimonio, per la quantità d'oro che vi è profusa nel ricamo, ed è un'opera d'arte meravigliosa per la finezza e delicatezza del ricamo, è tutto in lama d'argento, completamente ricoperto di ricami in oro ed in argento, a punto a stelo, a punto piatto e a punto passato, con lustrini: steli, foglie e fiori si intrecciano, formando disegni geometrici. Il cappuccio porta ricamato, entro cornice d'oro, in seta



PARATO LAVORATO A PIUME D'UCCELLO, SEC. XVIII
- ROMA, SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.



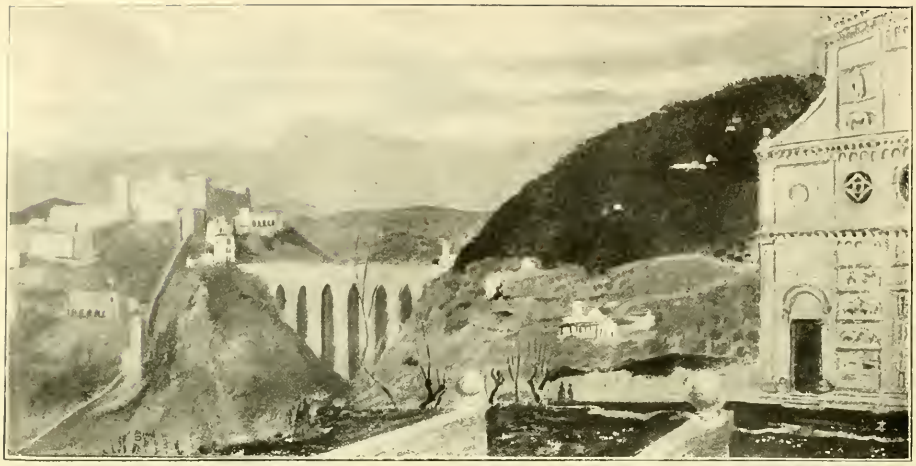
PARATO LAVORATO A PIUME D'UCCELLO, SEC. XVIII
- ROMA, SANTA MARIA DELLA VALLICELLA.

colorata, la Vergine Assunta fra testine di angeli; nello stesso cappuccio è ricamato qualche fiore a colori, e attorno ad esso è una frangia d'oro. Sul lato anteriore del piviale è un bordo ricamato in oro che reca otto dischi; i due in fondo hanno lo stemma di Benedetto XIII, ricamato a colori: negli altri sono figure di santi: Santa Caterina, San Domenico, San Pietro, San Paolo, San Tommaso, Santa Rosa. In questo stesso bordo sono ricamati alcuni fiori a colori. La stola ha il medesimo ricamo in oro ed in argento con figure di angeli recanti le insegne della Passione di Cristo.

Un parato stranissimo, per originalità, e che, se non si può considerare una vera opera d'arte, rappresenta un lavoro di pazienza immensa da parte di chi lo eseguì, nel settecento, è completamente fatto di fini piume di uccelli esotici, su fondo bianco — con fiori, uccelli, ornati di piume variopinte, a colori naturali (*pag. 720, 721*).

Ripeto che i pochi parati pubblicati non sono che una piccola parte delle ricchezze della Chiesa Nuova, e rappresentano invero una goccia nell'immenso oceano sconosciuto delle arti minori, alla scoperta del quale non pochi studiosi oggi tendono, con immenso desiderio.

COSTANZA GRADARA.



M. DENIS: SPOLETO (1904) (*fot. Druet*).

MAURICE DENIS.

Nato a Granville nel 1870, Maurice Denis, avendo oltrepassata appena la cinquantina, è oggi il rappresentante più cospicuo del classicismo francese. Da quando l'arte ufficiale, protetta dai membri dell'Istituto e dai professori della Scuola di Belle Arti, ha perduto il rispetto e il sentimento delle tradizioni e si è rassegnata ad onorare con l'esempio e l'insegnamento, i prodotti della più stanca e sterile consuetudine, i maestri genuini bisogna andare in Francia a cercarli, fra gl'indipendenti e gl'isolati. Albert Besnard, " Prix de Rome ", antico direttore di Villa Medici, forse domani membro dell'Accademia di Francia, fa eccezione alla regola. Ma da più di mezzo secolo a questa parte, i pittori che costituiscono la scuola francese contemporanea non si trovano fra coloro che hanno le cariche e gli onori. La sala che, in avvenire, al Louvre, farà seguito a quella dove trionfano Ingres, Corot, Courbet e Delacroix, sarà dedicata a Manet e a Berta Morisot, a Renoir e a Degas, a Gauguin, a Cézanne, a Toulouse-Lautrec, i quali durante la loro vita (e talvolta dopo la morte) sono stati tutti quanti considerati dalla gente " benpensante " come dei rivoluzionari, dei malfattori, dei " fuori-legge ".

Questo tardivo successo di artisti che furono dapprima misconosciuti e vilipesi ci ha fruttato, più tardi, l'avvento d'una folla di " novatori ". Il pubblico dei borghesi che acquista la pittura per collocar bene i suoi capitali, e a tal patto consente di ornare con

M. DENIS: RITRATTO DI UN SACERDOTE (1889) (*fot. Druet*).

tele che giudica orribili, i propri appartamenti, si è gettato sopra i pittori " d'avanguardia " stimolato dalla speranza di rivendere un giorno coteste opere con un vistoso guadagno. I mercanti d'arte, solleticando questo appetito di lucro, naturalmente hanno incoraggiato i compratori e nello stesso tempo hanno sostenuto dei pittori le cui audacie ingenue o presuntuose sono state o presto saranno dimenticate. Alla fine, cotesti pittori, cotesti " indipendenti " e " innovatori " si sono moltiplicati in modo spaventoso. Qualcuno fra di essi ha perfino trovato modo di prosperare. E così la situazione d'un tempo s'è capovolta e, al giorno d'oggi, i " salons " e le esposizioni dove si fanno affari non son più le vecchie Società tradizionali, formate dagli *hors concours* e dai *medaillés antérieurement*, ma i " salons " e le esposizioncine che dovunque nascono d'incanto come i funghi e dove, ad ogni fiorir di stagione, si scopre un " genio " nòvo, tutta l'ambizione del quale consiste nel far mostra di maggiore audacia di quella del " genio " dell'anno precedente.

Allo stesso modo che, per ottenere i suffragi del pubblico che compra, una volta bastava di essere in odio all'Istituto, oggi per trovare commissioni e smerciare fin gli schizzi più insignificanti, basta essere adottati da un qualche scaltro cenacolo. L'estremo ed esagerato andazzo d'un Matisse o d'un Rousseau doganiere meraviglierà i nostri nipoti allo stesso modo che noi siamo stati meravigliati della moda, sorpassata omai, d'un Meissonier o d'un Bouguereau. D'altronde, cotesto culto cieco e bigotto dell'indipendenza e della novità, un bel giorno, assai presto forse, avrà fine, e noi assisteremo allora a un disamoramento altrettanto rapido e completo di quello che ha allontanato dai pontefici d'ieri una folla ebbra di dedizione.

Tra questi artisti ufficiali che il pubblico ha abbandonati e questi favoriti d'un giorno prendono posto alcuni pochi maestri. Essi non han mai cercato il facile successo con mezzi ancor più facili. Hanno lavorato pazientemente, sul serio, con onestà, senza preoccuparsi nè dei capricci nè dei disdegni della moda; senza inquietarsi d'esser chiamati rivoluzionari dai mediocri, e mediocri dai rivoluzionari. Una simile dignità, una simile coscienza, d'altronde, troverà sempre la propria ricompensa. Il disinteresse val più di qualsiasi avida scaltrezza per un uomo di talento che intenda lavorare senza fretta, con pacata serenità. Ne abbiam viste parecchie di queste glorie effimere, alle quali l'entusiasmo del pubblico si rivolgeva con violenza e con clamore, e che pochi anni dopo nessuno più ricordava! Fulgide meteore ridotte in grigia cenere. Non lasciamoci abbagliare dalle fiammate d'un fuoco di paglia divorato e dissipato dal vento, ma fissiamo piuttosto i nostri occhi sopra una luce eguale e ben regolata, saggiamente posta colà dove essa illumina una doppia prospettiva, l'una che vien dal passato, l'altra che va verso l'avvenire.

Certo, dopo la morte di Puvis de Chavannes, Maurice Denis non è il solo a rappresentare in Francia la continuità e l'accrescersi di un'antica tradizione. Ieri un Renoir, oggi un Bourdelle, un René Piot, un Maillol, un Marcel-Lenoir stanno a provare che ciò che si chiamava un tempo " le Grand Art " (vale a dire l'arte della decorazione murale) continua ad avere in Francia i suoi rappresentanti. Ma Maurice Denis è probabilmente, fra noi, quello cui sono state offerte

M. DENIS: MATTINO DI PASQUA
(1894) (*fot. Druet*).

le più felici occasioni di mostrare quello che voleva e sapeva fare. Nessuno più di lui, infine, ha meglio digerito, se così si può dire, ciò che le scuole moderne han dato d'inedito. Siffatte novità egli le ha sottomesse, al tempo stesso per volontà e per temperamento, al dominio di alcune leggi plastiche eterne, leggi che gli furono insegnate dai più grandi artisti del passato.

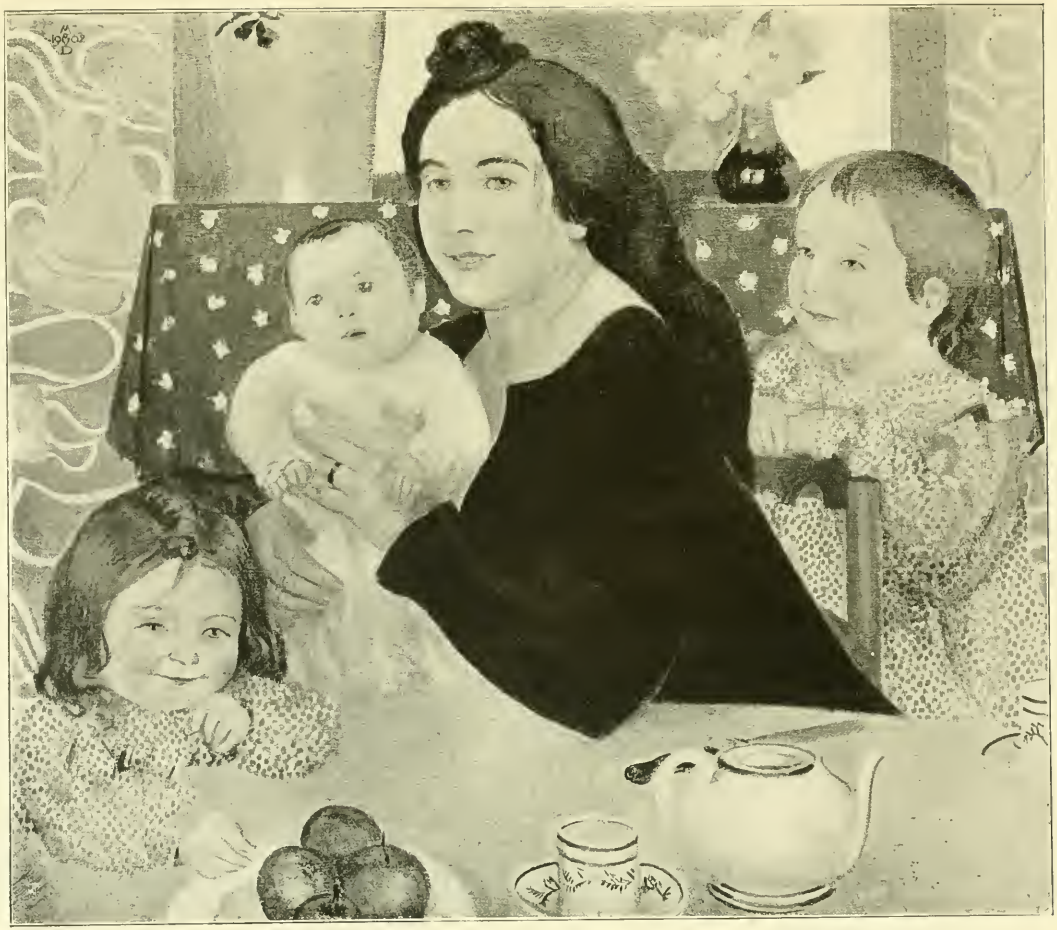
Le opere importanti e durature d'un'epoca

sono forse quelle che riassumono, e cristallizzano, le tendenze differenti e i differenti modi di espressione di quest'epoca. L'uomo che reca qualcosa di estremamente nuovo e che non sa porre in opera cotesta novità, ha meno probabilità di sopravvivere al proprio tempo di colui che, con meno genio forse, ottiene un'armonia duratura, conciliando ciò che prima di lui appariva antitetico. Gli effetti inaspettati colpiscono ad un tratto e con violenza; ma se con la virtù dell'equilibrio si fa meno colpo, in compenso si penetra più profondamente. Val meglio sedurre persuadendo che conquistare stupefacendo. Certo, Maurice Denis, se ci lasciamo guidare dalla prima impressione, appare un " inventore " assai meno grande di Cézanne o di Gauguin. Egli ha evitato, sia per intelligenza, sia per gusto, certe avventure, rischi e pericoli. Non s'è mai sottratto a quei riferimenti, a quei punti di paragone che sono stabiliti dalle opere dei maestri del passato; ma nemmeno tali riferimenti gli son sembrati sufficenti da soli. La posizione importante e solida che egli occupa nell'arte francese d'oggi, deriva indubbiamente dal fatto che, pur appoggiandosi al passato, egli non ha mai ignorato o misconosciuto quanto è stato fatto al tempo suo, ma anzi ha cercato di avanzare insieme agli uomini della sua generazione in un paese nuovo nel quale tanti sentieri erano tracciati e alcuni si perdevano in vicoli ciechi, ed altri apparivano presto impraticabili e rischiosi.

I giovani pittori d'oggi non nascondono di preoccuparsi molto di ciò che nell'opera d'arte spetta all'intelligenza. Per reazione contro l'impressionismo, essi son condotti a desiderare che il cervello domini la mano. Senza dubbio, molti fra di loro sono andati, in questo senso, più lontano di quanto non pensassero da principio e noi dobbiamo a cotesta " intellettualizzazione estetica " ad oltranza certe opere tetre ed inerti le quali ci fanno rimpiangere quelle che obbedivano alla più libera sensualità.

Per parecchi riguardi Maurice Denis fu il precursore di cosiffatti pittori. Aveva vent'anni allorchè, nel 1890, tentava di dare, nella rivista *Art et Critique* una definizione di ciò che chiamava il " neo-tradizionalismo ". Leggendo coteste pagine, difficilmente vi si troverà la definizione che il titolo promette. Soltanto le prime righe dànno un'indicazione: " *Ricordarsi che un quadro, prima d'essere un cavallo di battaglia, una donna nuda, o un aneddoto qualsiasi, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori disposti in un certo dato ordine* ". Questo ordine sarà per Maurice Denis, fin dai suoi primi conati, la qualità, anzi la virtù ch'egli ama e ricerca tra tutte. " *Scelta e sintesi* " scrive egli a quel tempo. Dodici anni più tardi, a proposito di Cézanne, vanta "*lo stile, vale a dire l'ordine mediante la sintesi*". Finalmente, ieri, di ritorno da un suo soggiorno a Roma, Maurice Denis, analizzando le ragioni della propria ammirazione per Raffaello, scriveva: " *Egli coordina a furia di sacrifici, abbrevia, riassume, non dice mai niente d'inutile...* ".

Si può dunque affermare che nell'opera di Maurice Denis, o piuttosto nell'ispirazione di cotest'opera, v'è qualche elemento, eletto dall'istinto, controllato dall'intelligenza, che permane fin dalla giovinezza del pittore e che non ha mai cambiato. A buon dritto Maurice Denis potrebbe ripetere la frase che Nicola Poussin scriveva a Monsieur de Chantelon:



M. DENIS: RITRATTO DELLA FAMIGLIA (1902) (*fot. Druet*).

" La mia natura mi costringe a ricercare e ad amare le cose ben ordinate ".

Vediamo quale sia il punto dal quale Maurice Denis è partito.

Egli si dice allievo dell'Accademia Jullian, dell'École des Beaux-Arts e di Paul Sérurier. Chi è questo Paul Sérurier? È un contemporaneo di Paul Gauguin e uno dei pittori del famoso gruppo di Pont-Aven dal quale l'impressionismo ricevette i primi e più serî colpi.

Paul Sérurier è ora un vecchio circondato di reverenza da coloro che, giovani, lo intesero ripetere ciò che aveva udito dalla viva voce di Gauguin. Non dobbiamo giudicare qui dell'opera del pittore Paul Sérurier. L'influenza spiegata dall'uomo è certamente più importante. Sérurier diffuse una dottrina al momento in cui ciò era necessario. È per avere svolto cotesta azione che egli non sarà dimenticato. Maurice Denis ha raccontato come andarono le cose: " Fu nel 1888 (Denis aveva allora diciotto anni) all'epoca del ritorno dalla campagna, che il nome di Gauguin ci fu rivelato da Sérurier. Reduce da Pont-Aven, ci mostrò questi un misterioso coperchio di scatola da sigari su cui si distingueva un paesaggio informe, a forza di essere sintetico, delineato in violetto, cinabro, verde-veronese e altri colori puri, tali e quali come escono dal tubetto, senza quasi alcuna mescolanza di bianco.... Così noi venimmo a sapere che ogni opera d'arte era un traslato, una caricatura, l'equivalente lirico di una sensazione ricevuta.... L'intelligenza filosofica di Paul Sérurier trasformava le minime parole di Gauguin in una dottrina scientifica che ebbe su di noi un'impressione decisiva.... La causa misteriosa dell'ascendente di Gauguin fu di aver fornito, in un'epoca in cui si mancava totalmente d'insegnamento, una o due idee semplicissime, d'una verità necessaria. Così, senza avere cercato mai la bellezza nel senso classico, ci condusse prestissimo a preoccuparcene. Anzitutto egli voleva rendere il carattere, esprimere il " pensiero interiore " anche nella bruttezza.... Noi non vedemmo in lui che l'esempio perentorio dell'*espressione* attraverso *il senso decorativo*.... Era, per il nostro tempo corrotto, una specie di Poussin senza cultura classica che, invece di andare a Roma a studiare con serenità gli antichi, cercava fervidamente di scoprire una tradizione sotto il grossolano arcaismo dei calvari brettoni e degl'idoli negri, oppure nelle coloriture sgarbate delle stampe d'Epinal. Come il gran Poussin, egli amava appassionatamente la semplicità, la chiarezza e c'incitava a *volere* con sincerità. Anche per lui, *sintesi* e *stile* erano press'a poco sinonimi ".

Abbiamo citato questi frammenti per la ragione che essi ci permettono di dire che il maestro vero di Maurice Denis fu, attraverso Paul Sérurier, Paul Gauguin. Sérurier non fu, in tale occasione, che un abile e intelligente mediatore. Ma il " gran Paul Gauguin " era, al tempo stesso, ingenuo come un primitivo e forsennato come un barbaro. Ciò che corrispondeva al suo grado di cultura e alla violenza del suo temperamento, era (ce lo dice Maurice Denis) " l'arcaismo grossolano dei calvari brettoni e degli idoli negri ". Il discepolo di Gauguin, Maurice Denis, è sopratutto un uomo affinato dalla cultura, un " incivilito ". Egli è il prodotto, per educazione e senza dubbio anche per eredità, di ciò che, per adottare un' espressione sbrigativa, chiameremo la " cultura latina ". Animato, orientato da Gau-

M. DENIS: IL COLPO DI LANCIA.

CHIESA DEL VESINET (1903) (*fot. Druet*).

guin, Denis non sarà preso nè profondamente nè per molto tempo da ciò che costituisce l'esaltazione del suo maestro. Il sangue peruviano che scorre nelle vene di Gauguin, misto al sangue francese, l'attrae lontano da noi. Al contrario, Maurice Denis, nel modo più naturale, senza sforzo, senza sacrificio, è l'uomo di un sol clima. La parola di Gauguin risveglia in lui il gusto e il bisogno dello " stile ", per trovare il quale

M. DENIS: LA VERGINE NELLA SCUOLA (1903) (*fot. Druet*)

M. DENIS: LA SPIAGGIA (1903) (*fot. Druet*).

M. DENIS: IL BUON PASTORE
(DISEGNO, 1903) (*fot. Druet*).

M. DENIS: IL PERGOLATO (1905)
(*fot. Druet*).

M. DENIS: ESTATE ETERNO (1905) (*fot. Druet*).

M. DENIS : BAGNANTI (1905) (*fot. Druet*).

Denis non ha bisogno di esiliarsi, di andare in cerca d'avventure. Tutto il suo passato latino è là pronto a nutrirlo, a infondergli vita. Salvatosi dal tran tran e dai sonniferi della scuola ufficiale, Denis si volge nel modo più naturale verso i maestri della propria razza, quelli che han fatto la grandezza dell'arte francese: Poussin e David, Ingres e Puvis de Chavannes. Questi avi gli porgono una certezza, gl'indicano fatalmente la via che essi stessi han seguito. Come ogni artista francese da tre secoli a questa parte, Maurice Denis domanda alla Grecia le sue leggi sempre vive; poi anche egli compie il suo pellegrinaggio d'Italia.

Il fatto che noi scriviamo queste note per una rivista italiana, non può indurci a tacere una verità pel timore che sia creduta un semplice omaggio di cortesia. Poter essere al tempo stesso cortesi e veritieri, ecco una buona occasione che sarebbe sciocco lasciarsi sfuggire.

L'arte francese è debitrice all'arte italiana di ciò che l'arte italiana è debitrice all'arte greca. Magnifica " corsa della fiaccola! " Noi siamo i depositari d'una eterna fiamma. Allorchè un francese che ama l'arte del proprio paese viaggia in Italia, certamente, egli ammira e venera le " glorie indigene ". Dalla Madonna dell'Arena ai Tiepolo di Venezia, dal Convento di San Marco alla Sistina, dal Campo Santo di Pisa alle Stanze del Vaticano, egli s'indugia e trapassa nei più bei recessi di una dea per la quale prova, rispettoso e fervente, sentimenti filiali. Ma cotesto francese ritrova anche oltralpe altri parenti. Chi tra di noi potrebbe dimenticare, calpestando cotesto suolo, ch'esso, prima che da lui, fu calpestato da coloro che han dato così grande incremento al patrimonio francese? A Tivoli, in sommo dei giardini di Villa d'Este, di faccia alla campagna romana, è una terrazza, augusta, vigilata da bei cipressi. Un francese che viene a fantasticare su questa terrazza sarà subitamente accolto dalle ombre di Poussin e di Claude Lorrain, di Fragonard e di Corot, di Châteaubriand e di Stendhal, d'Ingres e di Chassériau. Vi è forse in Italia una sola città dove noi francesi non c'imbattiamo in qualcuno dei nostri gloriosi predecessori? A Napoli Lamartine ha conosciuto la giovinezza e l'amore, e a Venezia Musset ha lasciato che il suo cuore febbrile palpitasse fino a spezzarsi. Potremmo evocare Paul-Louis Courier in Sicilia, Pierre Puget a Genova, e tant'altri, vivi o morti, i quali, senza l'Italia, non sarebbero ciò che essi furono o sono.

Maurice Denis è un bell'esempio di questa fedeltà franco-italiana. Come per Maurice Barrès e Anatole France, come per Henri de Régnier e André Gide, l'Italia è veramente stata per Maurice Denis una seconda patria. Nei musei italiani, dinanzi ai paesaggi italiani, Maurice Denis sente d'essere in casa propria come nella nostra Brettagna, nella nostra Ile-de-France, nella Provenza nostra. Chi dia un'occhiata all'elenco delle sue opere, vi trova, anno per anno, la testimonianza dei suoi molteplici viaggi oltr'Alpe: Firenze e Fiesole, Pisa e Venezia, Siena, le coste di Napoli e della Sicilia e, infine, Roma dove Maurice Denis trova la doppia ricchezza del mondo antico e del mondo cristiano conciliati dal travaglio dei secoli. " ...Roma... – egli scrive – dove ancor adesso, coloro che provano il gusto della grandezza nelle arti ed al tempo stesso la vanità dell'umano agitarsi, se amano la maturità, la perfezione delle co-

M. DENIS : ETERNA PRIMAVERA (1908) (*fot. Druet*).

M. DENIS: ANNUNCIAZIONE (1908) (*fot. Druet*).

M. DENIS: ZEFIRO CHE TRASPORTA PSICHE - DECORAZIONE NEL PALAZZO DEL SIG. MOROSOF. MOSCA (1909) (*fot. Druet*).

se e il loro ineluttabile tramonto, possono godere del solo paradiso terrestre che non sia loro precluso...".

Coloro che come noi hanno avuto la fortuna di incontrare Maurice Denis nei giardini di Villa Medici, o sotto le vôlte azzurre e rossastre della Farnesina, o presso la violenza delle acque che le allegorie marine della Fontana di Trevi vomitano dalla lor bocca, ben sanno che non è rotta nè è presso a rompersi la catena che lega l'artista o lo scrittore francese alla terra italiana, all'Italia nutrice ad un tempo ed amante, madre e amica....

Si potrebbe scrivere che il classico francese è colui che ha saputo trapiantare le bellezze dell'arte italiana dando loro un carattere nuovo. Allo stesso modo che un " tema " antico provoca e alimenta le " variazioni " personali d'un Mantegna o d'un Raffaello, i temi italiani hanno foggiato l'opera d'un Poussin, d'un Ingres o d'un Maurice Denis. E in questo consiste la doppia lode dell'ispiratore e dell'ispirato: che i più autentici pittori francesi, andando a chiedere all'Italia la sostanza dell'opere loro, mai vi trovarono il pretesto d'un goffo imparaticcio, ma sempre l'occasione d'una trasposizione equivalente ad una creazione.

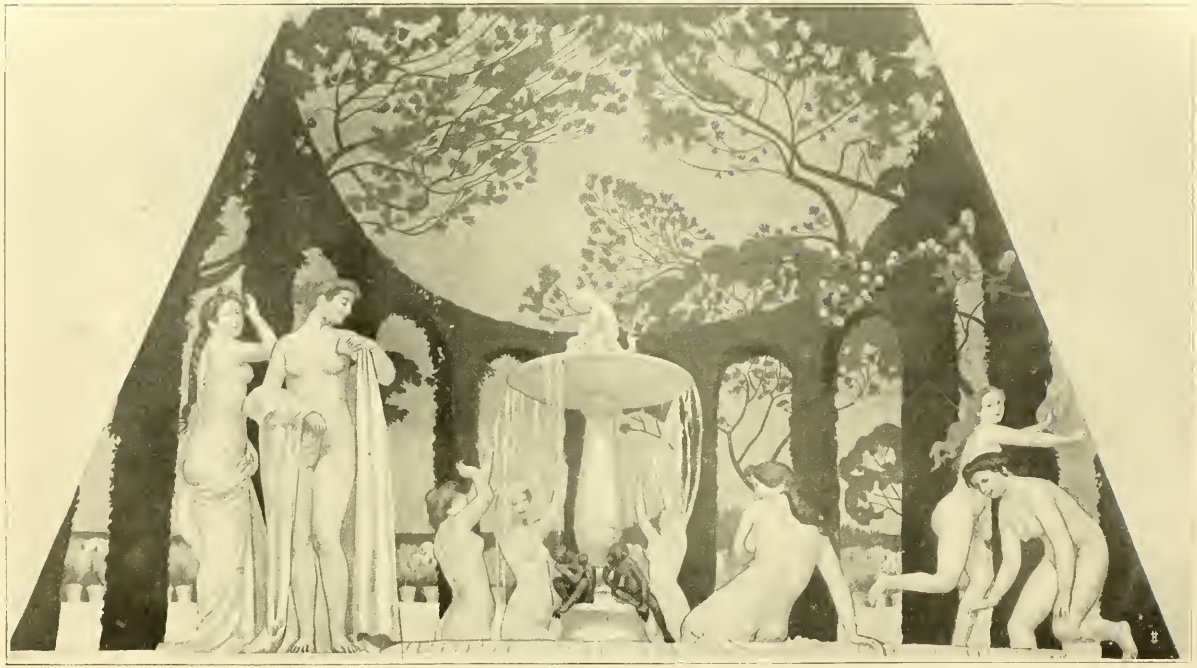
Noi riproduciamo in queste pagine numerose tele che dimostrano l'influenza dell'arte italiana nell'opera francese di Maurice Denis. Tutti quelli che han frequentato i musei romani o toscani, tutti coloro che hanno fatto un qualche soggiorno in riva all'Adriatico o sul limitare degli Appennini, ritrovano subito, guardando queste immagini, liberamente evocati, i lor propri ricordi. Ma, ed è su di ciò che vorremmo insistere, Maurice Denis non cerca di ripetere sulla scorta del passato e degli spettacoli della natura, ciò che altri disse prima di lui. Questo " classico " non è un " accademico ". Egli ben sa che un'opera, allorchè non tiene conto delle leggi che la precedettero, rischia di poco sopravvivere; e sa anche che un artista il quale non riconosca intuitivamente certe necessità proprie al suo tempo, esclude o diminuisce la sua fortuna in cospetto della posterità. Il segreto dell'equilibrio esistente nell'opera di Maurice Denis, è stato lumeggiato dallo stesso Maurice Denis, allorchè egli ha scritto che bisognava tener sempre presente che " *le opere antiche furono al tempo loro moderne* " e ciò " *allo scopo di non perdere la nozione delle esigenze del pensiero e della sensibilità del proprio tempo* ".

Guardando un quadro di Maurice Denis, oppure una di quelle opere decorative che sono forse la parte più originale del suo lavoro, noi saremo a tutta prima colpiti dalla sua novità. Il primo elemento dell'ispirazione del pittore è un'emozione diretta, sia dinanzi alla natura, sia dinanzi al soggetto che egli vuole particolarmente trattare. Poche opere vi sono di Maurice Denis alla cui radice non si trovi una emozione poetica. Una tela di Maurice Denis, è inutile dirlo, si rivolge anzitutto agli occhi; ma, attraverso gli occhi, l'artista tende a raggiungere il cuore e lo spirito. Per Maurice Denis, dipingere non è lo scopo, ma il mezzo. Se gli avviene di esporre delle brevi tele buttate giù a furia di pennellate rapide e libere, non mancherà di dirci, sul catalogo, che coteste non sono che " studî " dei quali poi si servirà in lavori premeditati e ben finiti. Non è possibile immaginare Maurice Denis applicantesi a ripetere per venti volte una mèta di fieno, uno stagno ricoperto di nenu-

MAURICE DENIS: LA MADONNA DEL GIARDINO FIORITO

M. DENIS: COMUNIONE DI GIOVANNA D'ARCO (1910) (*fot. Druet*).

fari, una cortina d'alberi, o rassegnato a limitare il proprio mestiere nel fissare talune variazioni atmosferiche, – semplici curiosità professionali, ed esercitazioni da virtuoso. Maurice Denis vuole, il più delle volte, che un quadro contenga assai di più, e che



M. DENIS: IL BAGNO - DECORAZIONE NEL PALAZZO DEL SIG. CH. STERN A PARIGI (1910) (*fot. Druet*).

M. DENIS: ORFEO (1910) (*fot. Druet*).

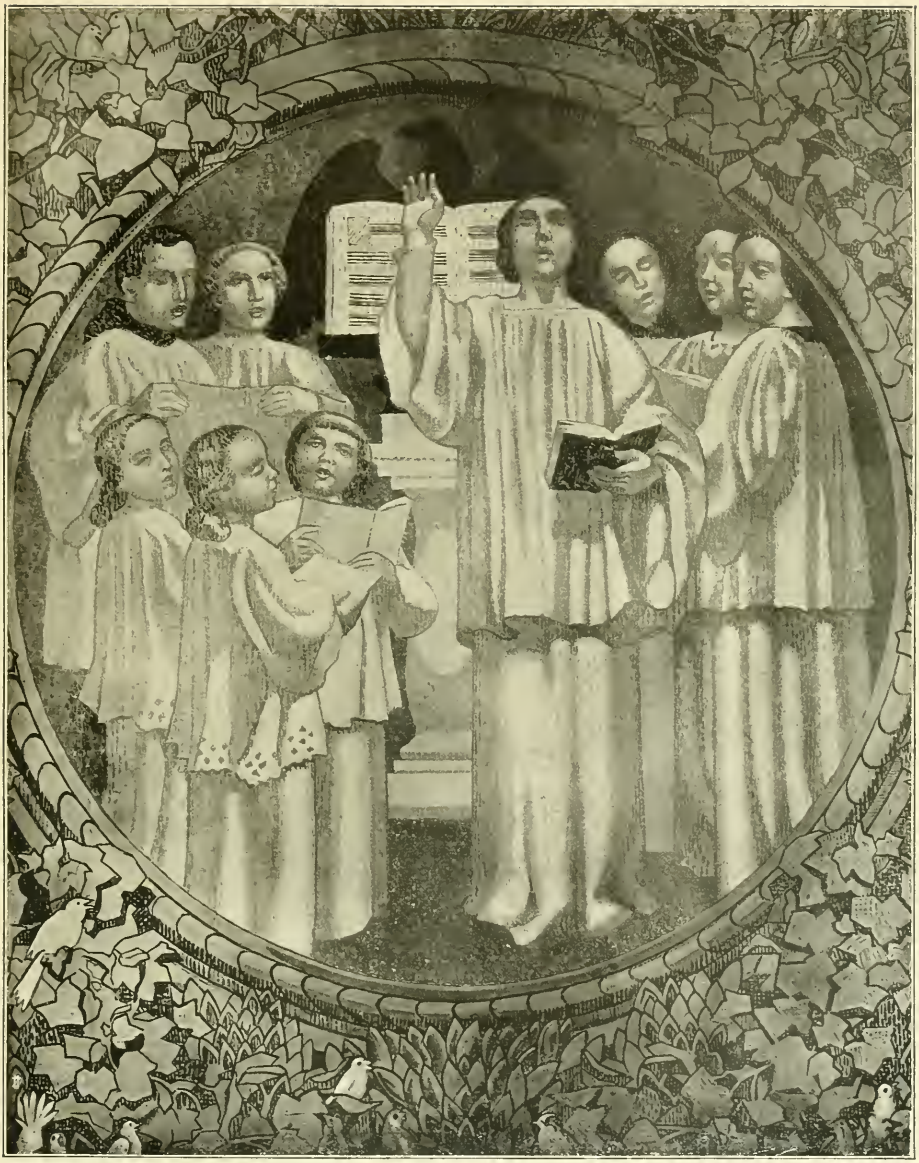
M. DENIS: LA SORGENTE - FRAMMENTO DI DECORAZIONE

NEL PALAZZO DEL PRINCIPE DI WAGRAM (1912) (*fot. Druet*).

la fedeltà dell'occhio, e l'abilità della mano sieno sottomesse a facoltà ideali, non dipendenti da questo o quel modo di dire. Pittore, Maurice Denis ha votato la propria arte a qualcuno di quei pensieri e di quei sentimenti che sono di dominio universale, e che si ritrovano, espressi con un altro vocabolario, nell'opera dello scultore, del poeta, del musicista.

In un libro intitolato *Théories* nel quale Maurice Denis ha riunito diversi scritti consacrati allo studio della propria arte e a precisare le proprie idee, può leggersi un articolo sullo scultore Aristide Maillol alcuni passi del quale si riferiscono a meraviglia al pittore stesso.

Quando, per esempio, Maurice Denis scrive che Maillol " accoppia alla virtù d'un classico l'innocenza d'un primitivo ", non ci appaiono subito le tele così chiare e vive la cui sedicente e saporosa ingenuità non deriva da un falso arcaismo, ma da un consenso quasi infantile all'emozione diretta? Maurice Denis, ciò nondimeno, non si abbandona a cotesta emozione immediatamente e in maniera assoluta. Mai egli consente di fissarla sulla tela tale quale ella è. Come tutti i veri artisti, Maurice Denis sa che



M. DENIS: IL CORO - TEATRO DEI CAMPI ELISI (1912) (*fot. Druet*).

M. DENIS: LA BATTAGLIA - CHIESA DI GAGNY (1920) (*fot. Druet*).

M. DENIS: I PELLEGRINI D'EMMAUS (1921) (*fot. Druet*).

non si perviene alla bellezza se non dopo aver fatto i necessari sacrifici, dopo aver proceduto ad una scelta severa e indispensabile. Egli sa altresì che in arte la realtà apparente non è necessariamente la verità più profonda. E, d'altra parte, le sue convenzioni mai son delle formule. Così egli si sottrae al malanno di una riproduzione fotografica, giacchè nulla detesta tanto quanto l'inerte stampiglia accademica. Egli fa sua la definizione che Renan, nell'*Avenir de la Science*, dà dello scienziato: " Una natura fanciullesca e seria ad un tempo, capace di entusiasmarsi di ciò che è spontaneo e di riprodurlo dentro di sè per procedimenti riflessi ".

La qualità più profonda di Maurice Denis, qualità che oggigiorno pochi altri posseggono, è di poter raggiungere nella propria arte l'equilibrio tra ciò che è frutto dell'intuizione e ciò che deriva dal metodo. Le opere sue migliori serbano un'apparenza di freschezza, di spontaneità, d'immediatezza che le fa somigliare a un giuoco involontario, a uno spettacolo naturale: un canto d'uccello, un'onda che si muove, un albero in fiore. Ma questo giuoco facile e felice non è un'occasione per schivare le regole, per sottrarsi alle leggi. Per Maurice Denis, il piacere materiale di dipingere non è esercitato dalla voluttà sensuale a detrimento dello spirituale compiacimento della composizione, e d'altra parte, questo bisogno d'idealità non esclude mai Denis da quel mondo sensuale che è indispensabile al pittore e senza il quale, per così dire, egli non respirerebbe più.

Tale alleanza di doni innati e di sapere, tale facoltà di subire senza cessare di padroneggiarsi, sono virtù essenzialmente " classiche ". Ascoltiamo ancóra che cosa dice Maurice Denis, giacchè, parlandoci d'un altro, è di se stesso che egli ci parla: "Il classico ha il gusto della bellezza obbiettiva; ovunque egli scorge la ragione, ovunque la verosimiglianza; egli ha idee grandi, forti impressioni; dalle cose egli estrae la bellezza ideale; ma il senso ch'egli ha del *generale* si accoppia felicemente al sentimento del possibile. Piegando la natura alle regole del proprio spirito, non intende già di farle violenza; non crea dei mostri; le sue invenzioni sono armoniose e salde come cose naturali ".

Prima di terminare, noi vorremmo dire qualche parola intorno ai " soggetti " dei quadri di Maurice Denis, e dimostrare come, mediante la scelta di questi " soggetti ", il pittore confessi i proprî gusti, le proprie inclinazioni, il proprio temperamento classici.

Maurice Denis crede ai simboli, alle allegorie, ai temi lirici. I grandi nomi dell'antichità evocano in lui delle immagini. L'abbiamo già detto: egli è altrettanto poeta quanto pittore: Orfeo e Psiche, Bacco e Nausicaa, non son considerati da lui come figure astratte, ma come forme vive. Sotto gli alberi in fiore d'un verziere a primavera, Denis vedrà, nel modo più naturale, passar delle ninfe, e sopra una spiaggia dorata dal sole farà correre e folleggiare le Naiadi. Per lui, i personaggi sono in certo qual modo " l'epifania ", l'anima d'un bel paesaggio. Il disegno delicato d'una collina, il puro splendore delle acque, la misteriosa trasparenza del cielo sono fatalmente, per lo spirito e per il cuore dell'artista, la culla di un dio. Nella gerarchia estetica, il pittore che mostrandoci l'universo visibile ci rivela per di più " ciò che non si vede ", ci fa accedere in una plaga superiore, più nobile e più rara di quell'altro pittore che si ferma a riprodurre, con

tutte le magìe del " mestiere ", uno spettacolo quotidiano e limitato.

Persuaderci, come fa Tiziano, che una " donna nuda " è una dea, è necessariamente più difficile che convincerci, come fa Degas, che una piccola ballerina è una creatura degradata, un corpo avvilito.

Questo gusto di nobilitare e d'abbellire mediante l'arte, ciò che si presenta ai nostri sensi, Maurice Denis lo possiede egualmente quando si tratta di parlare all'anima. Questo pittore è un cattolico militante. Una parte notevole della di lui opera è costituita da quadri religiosi.

Molti vedono in cotesti quadri la produzione più originale dell'artista, quella a cui maggiormente egli ha confidato se stesso. In alcune *Maternità*, in alcune *Adorazioni*, Maurice Denis ha infatti saputo mettere il raccoglimento e al tempo stesso l'invocazione di che è fatta la preghiera. Lì, non si riattacca più a Poussin o a Ingres ma a Fra Angelico. D'altronde, in quelle tele ispirate da temi sacri, si ritrova ancora l'intima e armoniosa fusione di lirismo e di naturalezza che fa amare Denis, quella facilità di conciliare ciò che tutti vediamo dalla finestra e ciò che si è soli a vedere dentro noi stessi, allorchè chiudiamo gli occhi.

Gl'individui che posseggono una siffatta capacità si fanno attualmente sempre più rari. Sono dei privilegiati e degli eletti.

Credulo come un poeta, Maurice Denis è altresì credente come un cristiano. Egli mette i suoi doni naturali al servizio dei proprî pensieri e delle proprie speranze. Senza alcuna affettazione, trovando nella sua duplice fede assai più motivi di fiducia serena che di turbamento, questo pittore sembra essere venuto a noi, nella nostra epoca faziosa e diffidente, " da quelle vaghe allegorie del Medio-Evo e del Rinascimento, da quelle città di Dio, da quegli elisi luminosi popolati di figure piene di grazie " di cui, in un mattino di primavera, a Champrosay, Eugène Delacroix parla nel suo *Giornale*, e d'onde " l'anima dalle trivialità e dalle miserie della vita reale continuamente si slanciava a volo fin dentro le dimore immaginarie che essa abbelliva di tutto ciò che attorno a sè sentiva mancare ".

JEAN-LOUIS VAUDOYER.

COMMENTI.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE DECORATIVA A MILANO, anzi a Monza, la si fa o non la si fa, l'anno venturo? Sarà nazionale o sarà internazionale? S'è preparato un bilancio preventivo di quello che costerà, non so se a Milano o a Monza? S'è convinto il Governo che i danari dati ad imprese siffatte tornano nell'economia nazionale da cento rivoli e che perciò le ha da favorire in tutti i modi, morali e materiali, dopo essersi, s'intende, garantito che esse sieno ben condotte e bene ordinate e bene amministrate? Da Palermo a Venezia, dove tante industrie artistiche sonnecchiano e forse agonizzano perchè gl'impoveriti clienti le abbandonano e il fisco le flagella, quali e quante adesioni ha ottenuto il Comitato promotore del quale è presidente Guido Marangoni? Si può dire che oggi in Italia si salvino solo quelle industrie artistiche di gran lusso le quali avevano già una stabile fama prima della guerra e possono, pel gioco della valuta, moltiplicare i prezzi per cinque e per dieci in onore dei loro fedeli clienti stranieri. Ma sono poche. L'industria dei mobili, ad esempio, è caduta in languore, se non in catalessi. Potrà essa fare lo sforzo di danaro, di volontà, di fantasia, di pubblicità, necessario a partecipare ad una grande esposizione?

Perchè il punto fermo, secondo noi, è questo: o si fa una grande esposizione o è meglio lasciarla fare agli altri, francesi o tedeschi, e andarvi come invitati serbando per quella gara tutte le poche forze nostre. Già a Parigi gl'industriali si sono raccolti in comitati, sembra, attivi e concordi. Già il Governo francese ha nominato un Commissario generale. Eppure a Parigi già si pensa di rimandare al 1925 l'esposizione che doveva essere fatta nel 1924, per farla meglio. Esposizione, si badi, internazionale, alla quale, bene o male, dovremo intervenire anche noi italiani. Non basta: la Ger-

mania (a udire la *Chronique des Arts* del mese scorso) prepara anch'essa un'esposizione internazionale d'arte industriale. E chi sa che prima della guerra la Germania e l'Austria s'erano, nelle industrie artistiche, accaparrato i tre quarti della clientela europea (e se l'erano accaparrati meritamente), può intendere le ragioni per cui la Germania tenterebbe di riprendere con questa esposizione il terreno perduto. E anche a questa esposizione non dovremo noi concorrere, nel miglior modo possibile?

Siamo noi capaci di preparare in tre anni tre esposizioni d'arte industriale degne d'esser chiamate italiane: una a Monza-Milano nel 1923, per noi e per gli altri; una a Parigi, nel 1924 o nel 1925, di soli prodotti nostri; un'altra non so dove in Germania, nel 1924?

Si è posto il Governo questo problema? Certissimamente, no. Se lo porrà? Probabilissimamente, no. Che faremo? O qui o là o da per tutto, una cattiva figura. È possibile evitare questa cattiva figura? A Milano, sì, se i milanesi, autorità, industriali, commercianti, giornali, si risolvono ad occuparsi subito di questo problema gravissimo e improrogabile, magari per risolverlo con un no. A Parigi, a Monaco o a Berlino, la cattiva figura sarà inevitabile. Ma non se ne accorgeranno che gli stranieri e gl'italiani che vivono a Berlino, a Monaco, a Parigi. In Italia il Governo sarà, in ogni modo, soddisfattissimo: e i cittadini, leggendo nei giornali (rubrica a pagamento) le lodi che ciascun industriale d'arte regalerà alla propria mostra saranno soddisfatti anche loro.

Chi si occupa in Italia d'arte industriale? Chi si occupa in Italia delle scuole d'arte? Chi sa da noi che lo sviluppo prodigioso delle industrie artistiche tedesche ha seguito di soli sei o sette anni la pratica riforma dell'insegnamento artistico? Chi, dei nostri così detti governanti, pensa a tradurre in lire e scudi questa universale gloria del nome d'Italia per tutto quanto tocca l'arte?

L'arte italiana? Bronzi, sete, cuoi, maioliche, vetri..... Ohibò, adesso abbiamo scoperto l'arte paesana, l'arte rustica, l'arte in villeggiatura; e gli eredi del nome di Firenze, di Venezia, di Roma non aspirano ad altro che a far conoscere agli stranieri le pipe e i bastoni e i boccali dei ciociari e dei pastori, la divina arte dei divini analfabeti. Una mostra a Parigi? Per carità, mostriamo alle parigine le tabacchiere dei nostri montanari cadorini. Una mostra a Berlino? Mostriamo ai tedeschi i tappetini dei nostri pastorelli abruzzesi. Gli altri si prendono il mercato e i miliardi. E noi, rapiti in estasi, suoniamo la piva, beati d'essere ridotti in ciocie.

I CONVEGNI CRISTIANI PER ARTISTI sono una buona idea di monsignor Celso Costantini vescovo di Fiume. Egli la propose al congresso d'Arte Cristiana, l'autunno scorso a Ravenna. E adesso la rivista "Arte Cristiana" pubblica quel discorso piano, affettuoso, convinto: sotto la parola del prelato palpita ancora il cuore candido ed animoso del parroco che a Concordia Sagittaria e ad Aquileja cercava nell'arte il più limpido riflesso del suo Dio, la più durevole immagine della sua patria. Monsignor Costantini propone dunque che gli artisti cristiani si riuniscano ogni anno "sotto la direzione d'un sacerdote in qualche celebre abbazia o accanto a qualche insigne chiesa per un breve corso di esercizi spirituali" esercizi che "devono avere una forma appropriata, un'agilità e una bellezza di modi per toccare la sensibilità dei convenuti, non trascurando il fascino dell'arte.... dell'arte del canto ecclesiastico, dell'arte letteraria e drammatica della santa liturgia".

Benissimo. Non possiamo che consentire, noi che da tanti anni predichiamo (per quel che questa parola può essere laica) la necessità per l'arte di tornare a rioccupare nelle chiese cattoliche il posto d'onore che ha avuto per secoli e che le spetta. Da questi convegni può venire un gran bene anche alla cultura degli artisti, dato che monsignor Costantini si propone di destinare quei giorni "vissuti in intima ma disciplinata fraternità, all'istruzione e alla meditazione", all'istruzione storica, sopra tutto, e liturgica del pittore, dello scultore, dell'architetto che intendono far pittura, scultura, architettura sacra e che oggi, in una società meno compatta ma non meno credente della società che dette vita, per esempio, al nostro Rinascimento o di quella che obbedì alla Controriforma, si trovano disorientati e non sanno nemmeno che cosa veramente sia per la Chiesa Cattolica un pulpito o un altare e a quali norme debba rispondere.

Ripetiamo che la nostra società non è meno credente o, se volete, non è più incredula di quella del decimoquinto e del decimosesto e del decimosettimo secolo. Soltanto, volgendoci a quei secoli, noi guardiamo ai loro santi ed eroi: paesaggio lontano di cui non scorgiamo più che i monti, anzi le vette. E invece, se oggi ci guardiamo attorno, non vediamo che uomini, più o meno, della nostra statura, anzi la folla attorno a noi: e ci sembra misera e piatta. Questione di prospettiva.

Ma dove monsignor Costantini ha dato prova di conoscer bene gli uomini, di ieri e d'oggi, è nelle seguenti parole del suo discorso: "Queste giornate liturgiche si concluderanno coi più santi e sublimi riti della Chiesa: con la confessione e la comunione. Ma qui si lascerà ampia libertà ai convenuti". Come la lasciava nei suddetti secoli il papato ai suoi artisti. Direi anzi: tanto maggiore dovrà essere, da un lato, l'indulgenza quanto maggiore sarà, dall'altro, l'intelligenza. Se capitassero ai convegni il Perugino, Leonardo, Raffaello o il Caravaggio, si dovrebbero chiudere i due occhi su molti loro difetti e distrazioni. Ma non ci capiteranno: e il direttore spirituale di quelli esercizii potrà permettersi il lusso d'una certa severità.

Non troppa, ripetiamo, perchè non s'abbia a confermare lì, proprio davanti agli artisti, la diceria che intorno alla Chiesa oggi s'è formata una catena d'artisti mediocri, ben chiusa e ben gelida, i quali si prendono tutte le commissioni, con la scusa che essi soli posseggono la vera fede e la vera obbedienza. Della quale fede non riescono poi a dare prove nè col pennello nè con lo scalpello, come una volta s'usava; ma solo col "biglietto pasquale" il quale, nell'arte e anche nell'arte sacra, conta quasi niente.

LUIGI DAMI: Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

CROCE PROCESSIONALE (RECTO)
MILANO, SANTA MARIA PRESSO SAN CELSO

LA CROCE DI SANTA MARIA PRESSO SAN CELSO.

Fra i preziosi arredi raccolti nella sacrestia di Santa Maria presso San Celso a Milano, si conserva una croce processionale che, per ricchezza e per arte, supera di gran lunga le cose che la circondano. Inoltre dal tempo in cui il Giulini, intorno al 1760, la vide nell'Abbazia di Chiaravalle, essa riveste un notevole interesse archeologico poichè l'infaticabile studioso le diede un'età veneranda e la credette, con sottile erudizione, donata alla Metropolitana da Lodovico il Pio nell'822 in cui il figlio dell'Imperatore, Lotario, si sarebbe riconciliato con la Chiesa milanese, otto anni dopo la deposizione dell'arcivescovo Anselmo. Ma il dotto settecentesco andò più oltre con quel gusto tutto proprio della sua età che, prescindendo dal godimento estetico dell'opera d'arte, in questa ricerca e trova interesse solo quando le schiuda la via a qualche ingegnosa congettura.

Nella croce di San Celso il Giulini scoprì tutta la famiglia imperiale: Lodovico il Pio con la seconda moglie Giuditta, entrambi inginocchiati nel recto: Lotario e la moglie Ermengarda parimente genuflessi nel verso e, nel nodo al quale s'innesta la croce, Pipino re d'Aquitania e Ludovico re di Baviera, in aspetto di fanciulli quali dovevano essere nell'anno 822 (1).

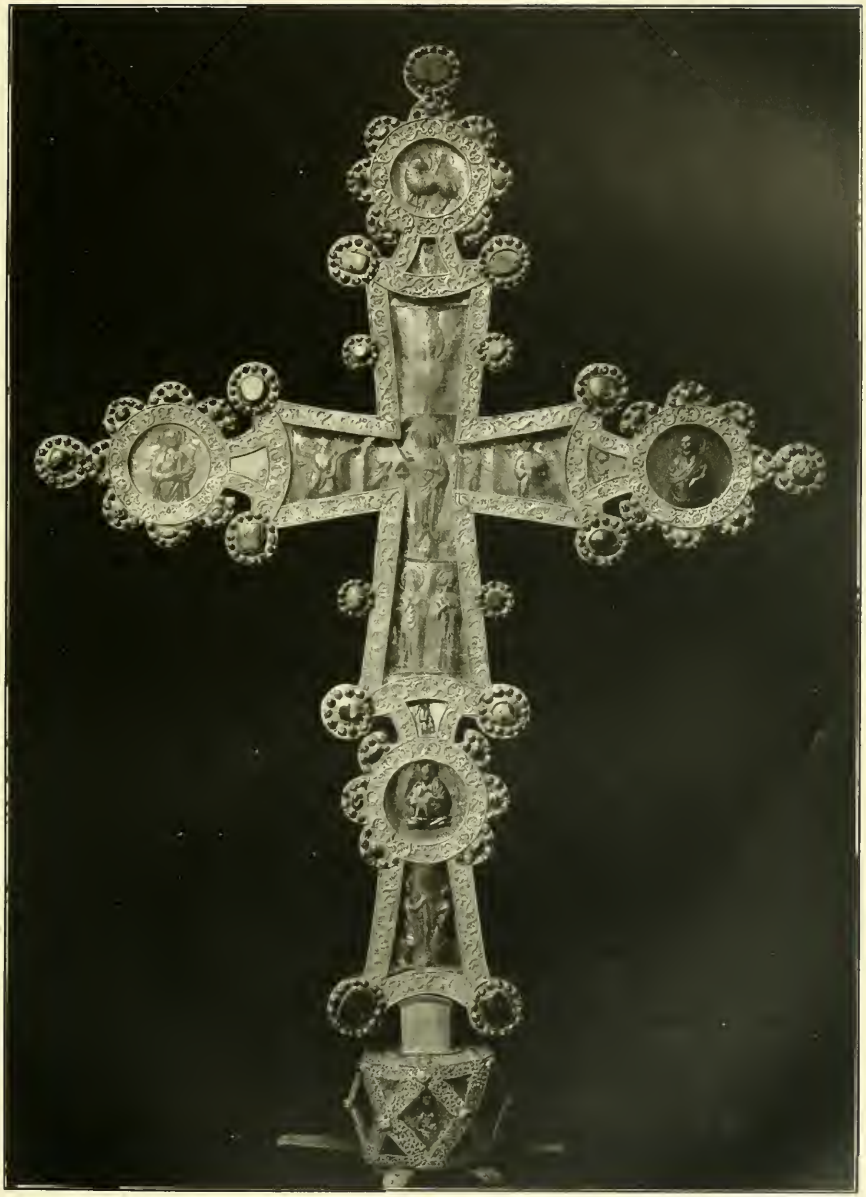
Un'opera del sec. IX, adorna di personaggi così illustri e donata in tale circostanza storica, meritava l'interessamento dei nostri vecchi eruditi. E l'ebbe per opera degli autori delle Antichità longobardico-milanesi; i quali – a dire il vero – negarono l'avvenimento non scorgendo causa di attrito e quindi di riconciliazione fra l'Imperatore e la Chiesa ambrosiana per il delitto personale di un prelato, com'era l'arcivescovo Anselmo. I suddetti storici proposero per ciò – con prudente dubbio – di identificare nelle figure della parte tergale Ottone I con la moglie Adelaide ed il piccolo Ottone II, nato nel 955, designato, settenne, re di Germania ed incoronato re di Lorena. Tuttavia poco prima i ricordati eruditi, avevano riconosciuto anch'essi nelle figure sulla faccia anteriore Ludovico il Pio e Giuditta, ma – in luogo di Pipino – Carlo il Calvo: e siccome questi venne al mondo l'823 e sei anni dopo assumeva il titolo di re, finiscono col concludere che il prezioso cimelio è un lavoro greco eseguito intorno all'830 e che dovette essere donato da Lodovico il Pio all'arcivescovo Angilberto II, quando questi si recò nell'834 alla corte dell'Imperatore per incarico di Lotario, desideroso di tornare in pace col padre (2).

La matassa, come si vede, era abbastanza arruffata e noi siamo grati al Caffi che, venuto terzo e buon ultimo, ad occuparsi dell'iconografia della croce, si contentò di riferire le opinioni degli scrittori precedenti, senza imbrogliarla maggiormente (3). Dalla qual cosa ci guarderemo bene anche

noi, che – poco sensibili a certe vecchie questioni erudite – restiamo invece ammirati di fronte alla magnificenza decorativa dell'opera d'arte. La croce con le braccia espanse, adorne agli estremi di cammei e di pietre preziose, si arricchisce, nelle testate, di tondi all'inferiore dei quali è aggiunta una porzione trapezoidale che le dà aspetto più slanciato. Il recto è una meraviglia per la smagliante policromia: dal fondo di diaspro rosso, listato di una filigrana d'argento dorato, alle pietre che svariano in colori diversi e dalle gemme alle figure, d'argento dorato anch'esse e cesellate, che sul fondo rosso prendono rilievo (*pag. 753*). Vi campeggia nel mezzo il Crocefisso dolente verso il quale discendono due angeli aprendo le braccia; in alto è un cherubino ad ali spiegate; ai lati la Vergine e Giovanni Evangelista a mezzo busto; ai piedi il Battista rigido, di prospetto, a intera figura con un disco in mano e, imploranti verso di lui, in atto d'inginocchiarsi, una regina a mani giunte ed un re barbuto in atteggiamento di orante [4].

Nel verso, una lastra di lamina d'argento dorato, sbalzata e cesellata, appare protetta da uno spesso cristallo di rocca purtroppo incrinato diagonalmente in modo da mostrarci come spezzata la figura centrale (*pag. 757*). Ma il cristallo protesse e conservò fresca e scintillante la superficie del metallo che sembra d'oro e che si smorza in una lista di contorno d'argento, tenne pausa di trapasso alle gemme e alle pietre che avvivano di colori gli orli della croce. A mezzo rilievo, torna nel verso il Cristo sormontato da un serafino, ma è in piedi entro una mandorla, fiancheggiato dalla croce con la corona di spine e dalla lancia, in atto di mostrare la palma piagata della mano destra alzata e di aprire la tunica sul costato ferito. Egli non è il Redentore risorto come pensava il Caffi, ma il Cristo giudice: due angeli, a tutta figura si appoggiano alla mandorla, un altro, nel braccio trasversale, dà fiato alla tromba, quello che ad esso corrisponde stende un pennone nel quale sono rappresentati il sole, la luna e le stelle; ed ai piedi del Cristo sorgono i morti dalle tombe scoperchiate mentre al di sotto la Vergine e Giovanni adorano. L'anonimo artefice intese dunque rappresentare congiunti la Deesis e il Giudizio finale. Nei quattro tondi, si veggono l'agnello, le mezze figure di San Pietro e di San Paolo ed ancora del Cristo sospeso fra le nubi, solenne, in connessione ideale forse con le immagini degli apostoli. Ad esso s'inginocchiano i due personaggi incoronati che già ricordammo. Non sappiamo però spiegare la presenza – negli spazi trapezoidali fra la croce ed i tondi – di quattro piccoli personaggi a mezzo busto o a due terzi di figura, intorno ai quali ci asteniamo da ogni possibile ipotesi [5].

Nel pomo o nodo esagono e sfaccettato, triangoletti di diaspro rosso legati in filigrana, si congiungono a sei losanghe entro le quali, a basso rilievo d'argento dorato sbalzato e cesellato, è facile riconoscere i simboli degli Evangelisti divisi due a due, dai busti che a noi sembrano di donna e non di fanciulli come apparvero ai vecchi eruditi. I busti mostrano la palma della mano sinistra alzata e, portando la corona, potrebbero personificare qualche virtù ovvero le due Chiese: la " Ecclesia ex gentibus " e la " Ecclesia ex circumcisione " che fra



CROCE PROCESSIONALE (VERSO) - MILANO,
SANTA MARIA PRESSO SAN CELSO.

CROCE PROCESSIONALE (RECTO): PARTICOLARE DEL BRACCIO DESTRO - MILANO, SANTA MARIA FRESSO SAN CELSO.

gli emblemi degli Evangelisti troverebbero il loro posto opportuno.

Dicemmo che il Giulini aveva veduta la croce di San Celso nell'Abbazia di Chiaravalle. In quel monastero essa rimase fino alla soppressione del 1797 anno in cui pervenne alla chiesa milanese che oggi la ospita. Ma come la croce fosse giunta a Chiaravalle ignorano tutti sebbene nelle *Antichità longobarde* si affacci l'ipotesi che, rimasto il bell'oggetto presso gli Arcivescovi, Ottone Visconti lo regalasse all'Abbazia cistercense, dove si ritirò e dove morì nel 1295: e il Caffi preferisca invece congetturare che per qualche fatto d'arme ovvero per qualche saccheggio se ne impossessasse la famiglia milanese dei Piora e che questi la portassero a Chiaravalle nel cui cimitero sorge ancora la loro cappella (6).

Passando dalle ipotesi ai fatti, troviamo la croce ricordata in un inventario chiaravallese del 1521; sappiamo poi che fu rapita e quindi riscattata e riconsegnata nel 1539 al Monastero il quale provvedeva, tre anni dopo, a farla "acconzare" ed a farvi "rimettere pietre che manchavano e oro" (7).

Da ultimo una descrizione dell'Abbazia appartenente al secolo XVIII ne parla a

CROCE PROCESSIONALE (RECTO): PARTE INFERIORE E NODO
MILANO, SANTA MARIA PRESSO SAN CELSO.

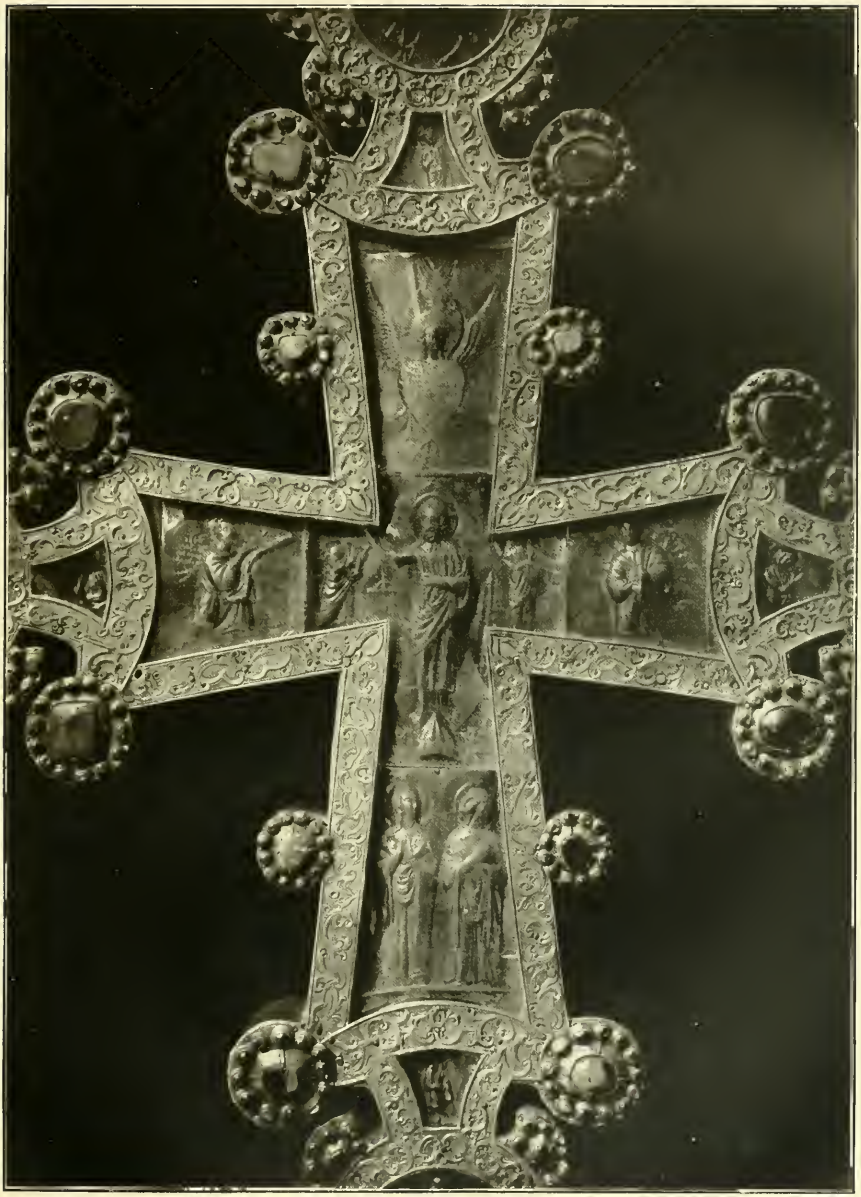
lungo con fedeltà e con compiacente ammirazione finendo bensì anche essa coll'affacciare la sua congettura intorno al prezioso cimelio, riguardo ai due personaggi inginocchiati sotto il Battista: "e si presume – essa afferma – che sia una di quelle Croci che fece fare.... Teodolinda Regina de' Longobardi" (8).

C'è da scegliere dunque fra questa opinione che doveva essere tradizionale e quelle degli eruditi settecenteschi; dal VI, al IX e al X secolo! Ma altri ebbe a notare che la croce fu "tanto rilavorata da non poter essere indicata come uno schietto saggio dell'arte carolingia" (9), alla quale la nega senz'altro il Toesca (10). Noi specifichiamo che la lista argentea nel verso è del secolo XVIII (11); mentre nel recto troviamo anteriori e più profonde tracce di rifacimento. Il Cristo, sebbene ancora inspirato ad una tradizione medioevale, col corpo dolorosamente ricurvo e coi piedi inchiodati separatamente, ha i caratteri stilistici del secolo XVI avanzato, nel qual tempo deve presumersi rifatto, ad ispirazione di quello originario, insieme ai busti della Vergine e di Giovanni (*pag. 753 e 758*). Inoltre la filigrana che cinge il fondo di diaspro seguendo un largo disegno a racemi accenna chiaramente al secolo XVI. Solo la legatura delle pietre è più antica ed i bottoni posti agli spigoli della croce sembrano tagliati e nuovamente applicati sulla croce medesima. L'esame nostro viene così a limitarsi alle parti rimanenti. Ma innanzi tutto osserviamo la forma della croce. Così a braccia espanse se ne fecero sempre dai bassi tempi romani al più tardo medioevo. Neppure mancano croci delle età più varie ornate di tondi alle testate dei bracci, da quella pettorale barbarica del Museo di Budapest a molte altre del secolo VIII ed anche più tarde; da quella scolpita in un avorio con la Crocefissione, dell'Hôtel de Cluny a Parigi attribuito al secolo X all'altra che appare in una processione miniata nel menologio vaticano di Basilio II Porfirogenito (976-1025), senza soffermarci sugli esempi citati dal Rohault de Fleury. Inoltre nel rovescio del noto trittico bizantino di Harbaville, attribuito al IX o al X secolo, torna lo stesso tipo di croce, ma più snello e slanciato come negli avori più tardi della Biblioteca Vaticana e della Casanatense a Roma, nei quali tutti vediamo i tondi sostituiti da rosette.

La croce di Santa Maria presso San Celso ha dunque una forma nota ai monumenti dell'Oriente e dell'Occidente di arte e di tempo diversi e non possiamo trarre da questo particolare alcun preciso riferimento. Invece per la sua ricchezza esuberante e per i suoi cammei incastonati in modo confuso essa rivela un certo gusto per il sovraccarico che fu caro ai barbari e rimase tipico all'oreficeria occidentale alla quale indubbiamente appartiene, laddove i bizantini immaginarono più sapienti, ordinati e raffinati accostamenti cromatici ornando di smalti le opere loro.

Si può intanto affermare che le parti più antiche della nostra croce non appartengono al secolo VI perchè non mostrano rapporti persuasivi con nessun oggetto legittimamente attribuibile a quel tempo.

Del secolo IX, proprio a Milano, si conserva quel prezioso monumento che è l'altare d'oro di Sant'Ambrogio e le differenze che intercedono fra esso e la croce di San Celso sono infinite. Nulla in questa della vivace energia e del movimento delle figure



CROCE PROCESSIONALE (VERSO): PARTE CENTRALE - MILANO. SANTA MARIA PRESSO SAN CELSO.

che vediamo nell'opera di Volvinio; nessuna analogia nel modo con cui sono modellati i volti larghi e un po' grassi, gli occhi spalancati e i capelli aderenti come se fossero bagnati; nessun rapporto nei costumi dei personaggi che portano clamidi affibbiate di solito sulla spalla destra, nel cadere dei panni, nella forma delle corone e delle aureole che sono sacrinate mentre nella nostra croce appaiono liscie o semplicemente crucigere.

Anche gli scarsi oggetti del secolo X e XI di Lombardia che mostrano forte l'influsso artistico d'oltralpe, non si prestano ad essere ravvicinati a quello che esaminiamo. Il Crocefisso di Ariberto nel Duomo di Milano, che può credersi lombardo, ha qualche ispirazione bizantina nelle forme sottili, stilizzate e nei panneggi minutamente pieghettati, ma anche un carattere di robusta rozzezza che nella croce di San Celso è assente.

Se – tornando ad esaminare il nostro cimelio – osserviamo il Battista della parte anteriore, solenne ed immobile, elegantemente allungato (*pag. 759*), ci vengono in mente gli avori e le oreficerie della seconda età d'oro bizantina, mentre la snellezza dei devoti e una certa loro animazione ci ricordano l'arte romanica francese. Tali richiami hanno valore puramente generico e vogliono solo accennare ad una – per noi – chiara inspirazione.

Nel verso e nel nodo, le forme sono rese con timidezza, con ineguaglianza di fattura dovuta - certo a più mani - e senza deciso carattere di stile: malamente conformati i volti, incerte, convenzionali nel muovere dei panni, alcune figure. Il Cristo ha la faccia molto allungata e così i due donatori, tendenza che forse prenunzia o risente, senza comprenderlo, l'avvento del gotico (*pag. 761 e 763*).

Non abbiamo oreficerie sicuramente datate da poter avvicinare alla nostra croce; tuttavia le parti di essa che abbiamo considerate più antiche non potremmo collocarle che intorno agli inizi del sec. XIII. Lo stesso soggetto del Giudizio finale, col Cristo giudice che mostra le sue ferite secondo una iconografia apparsa nei portali delle cattedrali di Francia, diversa da quella dei bizantini, trova rispondenza col Giudizio affrescato nella cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma consacrata nel 1246. A questo dipinto ci richiama anche il perdurare di elementi bizantini che si nota in esso e nella nostra croce, come la Deesis ed il particolare dell'angelo col pennone in cui è rappresentato il firmamento.

Da ultimo se, come ritenemmo, il Crocefisso fu eseguito nel secolo XVI secondo la concezione iconografica umana e realistica di quello originario, tale concezione ci conduce proprio intorno al tempo proposto per la croce che abbiamo illustrata. Sappiamo bene che l'ipotesi del Giulini verrebbe in tal modo a cadere e che noi non avremmo da dare alcun nuovo battesimo ai personaggi che furono oggetto di così viva attenzione da parte dei vecchi eruditi; ma l'avere ringiovanito di quattro secoli il prezioso cimelio e l'avervi distinto le parti rinnovatevi in tempo ancora più tardo, per nulla attenua la squisita sensazione che ci viene dal singolare insieme nel quale elementi così diversi vengono a fondersi in una armonica unità ornamentale e cromatica.

MARIO SALMI.

(1) G. GIULINI, *Memorie spettanti alla Storia, al Governo e alla Descrizione della Città e della Campagna di Milano*. Milano 1760, p. I, pag. 136.

(2) *Delle Antichità longobardico-milanesi illustrate.*

CROCE PROCESSIONALE (VERSO): PARTE INFERIORE E NODO
MILANO, SANTA MARIA PRESSO SAN CELSO.

con dissertazioni dai Monaci cistercensi di Lombardia, Vol. IV, Milano 1793, pagg. 258-277.

(3) M. CAFFI, *Dell'Abbazia di Chiaravalle*. Milano, 1843, pagg. 53-54.

(4) La croce è alta, compreso il nodo, m. 0,96 e larga m. 0,69. La faccia anteriore appare più sontuosa e viva cromaticamente. In essa vediamo, otto pietre bizantine incise ed altre che, con l'aiuto dotto e gentile del ch. prof. E. Artini, al quale ripetiamo qui il nostro animo grato, siamo riusciti a identificare. Entro il bottone in alto è incastonata un'agata nella quale vediamo rappresentato il simbolo di San Marco a rilievo: il Leone alato sul libro; all'estremo del braccio a sinistra è incisa in plasma verde chiaro traente al crisoprazio, la Madonna a mezzo busto ([M̃P]θ̃v) Una immagine analoga, ma in plasma più scuro, torna all'angolo inferiore dello stesso braccio (M̃P θ̃v); dal medesimo lato, nel braccio lungo, una pietra uguale porta l'immagine di San Pietro a mezza figura (ΠΕΤΡΟΣ), mentre agli estremi, su due onici, si veggono due aquile nimbate ad ali aperte, posanti sopra un libro. Al San Pietro corrisponde a destra una mezza figura di Cristo a braccia conserte (IC XC) in plasma verde chiaro come la prima delle due immagini della Vergine; laddove ricorda la seconda per colore un plasma anch'esso col Cristo a mezzo busto (IC XC) collocato nel braccio destro il quale termina con una bell'onice rappresentante il Redentore barbuto, in trono. Negli altri maggiori bottoni (uno solo è vuoto), si notano quattro bellissimi zaffiri stellati a superficie piana, rari in passato ed ammirati quindi dagli autori delle Antichità longobardico-milanesi; due quarzi verdi opachi e un lapislazzuli di forma ovale appena smussato allo spigolo evidentemente rinnovato mentre le due pietre precedenti sono convesse *(cabochons)* e non sfaccettate come si era soliti nel medioevo in cui alle gemme si richiedevano effetti di colore anzichè di lucentezza. Fra le piccole pietre collocate entro castoni d'argento dorato si veggono, in grande prevalenza, zaffiri e granati, qualche diaspro verde e qualche topazio, rari lapislazzuli e ametiste e pochi vetri rinnovati in tempo prossimo a noi e sfaccettati.

(5) Il CAFFI, *op. cit.*, pag. 54, vi vuol riconoscere le pie Donne e Giuseppe d'Arimatea, ma si dimentica della figurina posta in alto che le *Antichità longobarde* credono il Cristo benedicente mentre esse identificano le laterali con la Vergine e Giovanni perchè effettivamente una di queste due figure è maschile.

Osservando le gemme incastonate nei margini, notiamo che solo all'estremo del tondo nel braccio destro è legato un plasma verde scuro col Cristo a mezzo busto, di fattura bizantina, ma danneggiato e mancante della testa che fu rifatta malamente in cera. Negli altri bottoni si vedono tre diaspri rossi, due dei quali a superficie piana smussata in angolo, senza dubbio rinnovati; un diaspro giallo, uno macchiato, uno verde (?), tre agate (di cui una rinnovata), due bellissimi e grossi smeraldi (?), un diaspro d'Egitto (riconosciuto anche dagli autori delle *Antichità citate)* e quattro piccole agate-diaspri che sostituiscono certo altrettante pietre originarie. Nei piccoli castoni tornano le varietà di pietre che abbiamo notate nella faccia anteriore.

(6) È la quarta a cominciare dall'esterno che conserva tuttora un'iscrizione del 1276, riferita dal CAFFI, *op. cit.* pag. 82, ma non il "frammento di antica pittura" cui era "delineata" la nostra croce, frammento che il Caffi dice di aver veduto e sul quale egli basò la sua congettura.

(7) Tali interessanti notizie furono rintracciate e pubblicate dall'attuale Pontefice, allora Mons. ACHILLE RATTI. *Il sec. XVI nell'Abbazia di Chiaravalle* in *Archivio Storico Lombardo* 1896, serie III, fasc. II pagg. 68-25 e 26 dell'estr.

(8) A. RATTI. *La Miscellanea Chiaravallese e il Libro dei Prati di Chiaravalle* in *Arch. Stor. Lomb*, 1895, serie III, vol. IV, pag. 139, studiò con dottrina il ms. braid. A. E., XV, 15, dal quale abbiamo tratta a c. 259 t la curiosa congettura. In questa descrizione è detto che la croce si adornava anche di perle ed è ricordato un piedistallo di bronzo "fatto di nuovo" che oggi manca.

(9) A. VENTURI. *Storia dell'Arte*, vol. II, pag. 244.

(10) P. TOESCA. *Storia dell'Arte*, vol. I, Torino 1913-1921, pag. 439, n. 7.

(11) Probabilmente fu eseguita dopo il 1760, anno in cui il Giulini pubblicava la sua opera, dandocene una riproduzione nella quale il verso appare, come il recto, orlato di una squisita filigrana. Quando si rifece la lista argentea si rivestì forse di una lamina, pure d'argento, tutta la croce nel senso dello spessore. Se è esatta la tavola data dalle *Antichità citate*, un altro rimaneggiamento subì la croce nel 1793 perchè nel recto la disposizione di due cammei è invertita: il posto tenuto oggi dal leone appariva in quella occupato da una delle due aquile e viceversa.

(12) Cfr. i bei particolari pubblicati da N. TARCHIANI in *Dedalo*, anno II, giugno 1921.

UN "SANT' EUSTACHIO" DEL CARPACCIO.

La pittura veneziana celebra la creazione. Ne onora tutte le opere, e ne esalta l'abbagliante spettacolo, senza misticismo e senza bigotteria: e pone l'uomo trionfalmente in mezzo alle ricchezze della terra nel cuore stesso del Paradiso. Le bestie gli si affollano attorno per il suo piacere. Le vegetazioni lussureggiano per la sua gioia. E la natura una volta tanto, è calda e cordiale per lui, senza ostilità, senza terrori, senza mistero, senza sorprese, senza catastrofi millenarie. L'uomo fa parte di un sistema universale di cui i moti si propagano oltre di lui, e facilmente lo accordano alle eterne leggi.

È un mondo d'indistruttibili speranze, fulgido di promesse; e la sua vita, libera da ansie e da preoccupazioni, prospera e fiorisce in tutti i versi. È un mondo fatto per i sensi, che vi sono pienamente soddisfatti; e per l'uomo è una emancipazione dalle conseguenze del godimento il sapere che la stanchezza si può riparare col riposo. Egli aborre tanto dall'incontinenza quanto ignora le perversità. Gli stessi suoi baccanali sono ordinati: nelle stesse sue orgie la sua fedeltà alla terra lo libera dalle degradazioni.

Ma se la pittura veneziana è, in genere, una laude della creazione, quella del Carpaccio solennizza addirittura il Saba. Il suo mondo è un mondo in festa che si riposa dall'esercizio del dovere, perpetuamente in vacanza, al di sopra del brusio della vita quotidiana, mosso da un solenne ritmo processionale. Con lui la vita diventa fasto, e sia che vi mostri signorili o umili avvenimenti, grandezze in ermellini ed in porpora su pavimenti dorati di piazze vaste e assolate, o il mite San Gerolamo chiuso tra i suoi libri: sempre lo stesso lusso di spazio, di calore, di ininterrotto riposo; sempre lo stesso spirito di divertimento, di fantasia, e di benignità.

Le sue pitture ti schiudono un mondo scandito, a lunghe pause, da silenzi e da lente musiche, dove niente accade, dove l'esistenza procede attraverso una piacevole variegata monotonia. E in questo mondo di linee tranquille e di uniformi pianure, di prodiga luce e di vita fluente, ogni cosa suggerisce la calma e ce l'assicura durevole nell'avvenire. Chi l'abita, sa come trarne tutto il miele che esso può dare. È un mondo fatto per uomini dogmatici, confidenti e sereni, di cui la stirpe sia stata favorita dalla fortuna; un mondo di aristocratico benessere, e di profano splendore, nel quale, poichè tutti i beni già esistono, sarebbe superfluo che qualche cosa arrivasse alla conclusione. In esso, dentro una vasta messa in scena, personaggi importanti sembrano essere gravemente occupati a fare cose importanti senza nessuna conseguenza. È come se giocassero una specie di pubblico giuoco, al quale ci si deve mettere con tutta serietà e nel quale il più grande rischio è la dignità personale.

Tutto ciò è abbondante, luminoso, vano,

pigro e instancabile. Brilla di una felicità contenuta, ed eternamente giovane, vi sorride dall'alto, con la calma del saggio. È un giardino incantato creato da qualche divinità adolescente, che va sognando paesi lontani con molli colline, palazzi fantastici e superbe caravelle. Ma vi regna anche un Dio amabile. Chi altro infatti, potrebbe aver creato il profondo azzurro di quei cieli, e quelle nuvole tanto più bianche e più soffici delle nostre, e quella vegetazione sparsa come tante gemme sul terreno, e quell'atmosfera carezzevole, e quell'acqua tanto immobile da poter fare al mondo l'onore di rifletterlo più bello di quel che è?

Eppure nell'arte del Carpaccio non c'è tanta fede nell'eternità della natura, quanta ce n'è nell'amore dei suoi incantamenti e dei suoi raffinamenti; e se egli non lo approfondisce, lo diffonde con la promessa di una varietà inesauribile. Carpaccio non spiritualizza la natura come fa Giorgione, nè, come fa Tiziano, l'abbellisce con una forza vitale e diretta; ma ne estrae una bellezza romantica, squisita ed amabile.

Un angolo di questo mondo ci abbaglia nella tela dove su un fondo di paesaggio appare sant'Eustachio. Variata da un contrasto vivace di macchie chiare e di macchie oscure, veduta attraverso un raggio argenteo, coi suoi magici verdazzurri e i suoi colori dorati, essa annunzia l'estasi fresca del mattino. La figura armata e senza aureola che in essa appare, ne è il solo pretesto religioso. La pittura non ci dà l'aperta indicazione dell'identità del santo. Arriviamo a riconoscerla solo dal cervo che è il suo preciso attributo collocato, senza ingombrare il paesaggio, a destra, nel fondo. A chi non ci badasse, il Sant'Eustachio apparirebbe un cavaliere che, entrato nella pittura senza farsi notare, sta tirando fuori la spada con un movimento di deliberata minaccia.

Ma che questo sia il preciso soggetto del quadro, ce lo rivela la posizione e preminenza della figura del santo, che, diritta nello spazio d'un viale, lo determina con le sue proporzioni e conseguentemente lo domina colla sua presenza. L'albero alla sua sinistra, la linea verticale delle murature a destra, e le nuvole ammassate sopra la sua testa, lo inquadrano entro netti confini. Egli si erge apposta nel centro del primo piano, nel quale tutti gli oggetti sono tagliati con la stessa durezza metallica di contorno, così da ottenere un forte rilievo contro lo sfondo del paesaggio più pallido.

Lo schema simmetrico e le linee diritte e vicine dànno una salda stabilità alla figura. I taglienti profili della liscia armatura, segnata da lunghe lame di luce, lo staccano da tutto ciò che lo circonda. Dietro a lui un lembo di paesaggio si protende ritmicamente verso l'ignoto. L'orizzonte discendente, l'orlo dello stagno, il vicino sentiero, conducono lo sguardo dall'altissima prospettiva verticale di sinistra e del primo piano tutto increspato di foglie e fiori, attraverso un lembo di piatto terreno, fino al lago dormente dentro il quale tutt'un altro mondo si sprofonda nel sonno, e fino all'estrema evanescente lontananza. È come un accompagnamento musicale a un tema dominante. Il lanciere nero e giallo, che, come un fulgido fantasma di cavalleria, si insinua inaspettato nella scena, indica il tempo e il tono di questa musica. È il

TORRIGIANO SANT EUSTACHIO
NEW YORK RACCOLTA KAHN

padrone del castello su cui si profila, e va a cavallo per diporto, certo per passare sotto il balcone della sua bella; e se per un attimo distogliamo lo sguardo dalla tela, sentiamo che non ve lo incontreremo più. In alto gli uccelli spadroneggiano nell'aria come nell'aurora di un beato risveglio: e solo perchè la calma è tanto piena e benigna, le cose viventi vagano o si posano intorno così sicure.

Un così favorevole ambiente, pertanto, non poteva bastare a produrre il cavaliere della nostra pittura. Egli ha tutto l'orgoglio e lo splendore delle cose che lo circondano, ma deve molto della sua discendenza spirituale alla più severa tradizione fiorentina. Questo giovane crociato cristiano è già apparso da quasi un secolo nel San Giorgio di Donatello: e già ha assunto quell'aria di sfida nel Pippo Spano del Castagno. Pure com'è profonda la differenza fra questo quadro e la pittura fiorentina di cui l'influenza, nel nostro caso, arriva sin qui, ma che, nella pittura veneta in generale, s'era fermata molto prima, al Mantegna! Fatta eccezione per Piero di Cosimo, la contemporanea pittura fiorentina è ancora largamente fedele alla sua tradizione di trascendenza. Essa concepisce il mondo come una pura energia, l'uomo (per un deliberato e antistorico antropomorfismo) come la sua personificazione. Esso colloca l'uomo nel centro dell'universo, dominatore supremo, che trova in se stesso la propria giustificazione; mentre terra e cielo hanno con lui un rapporto soltanto teorico. La pittura Kahn invece è la visione estatica di un mondo benedetto per chi vi vive dentro, una rappresentazione poetica d'intima e cordiale esperienza della natura.

V'è in essa un diffuso, anzi si potrebbe dire panteistico affetto per ogni singolo oggetto di quell'universo adorato, una sorta di idolatria delle sue forze benevoli e ogni suo elemento ha sulla tela la stessa importanza pittorica.

L'unità di questa pittura non deriva dall'interesse del disegno, ma dalla sua omogeneità visiva: non dalla sua astrazione o concentrazione, ma da un principio attivo di vita che tutto lo pervade. Noi siamo trasportati già per questo paesaggio che è parte di un continuato panorama, essendoci suggerito il senso del fluire del tempo. Passa il radioso spettacolo con un senso di mutamento, nonostante sia ben definito il modo e il punto dell'ora. Ma come questa rilucente porzione del mondo rivela lo splendido segreto del tutto, così il momento rappresentato ci dà l'assicurazione di un eterno ricorso.

RICHARD OFFNER

(1) Questa pittura passò tre anni fa da una collezione inglese sul mercato di Londra, e da lì direttamente nella raccolta delle pitture del signor Otto Kahn a New-York. Che sia di Carpaccio non vi può esser dubbio. La sua data dovrebbe porsi intorno al 1190.

UN TRAPUNTO TRECENTESCO

Due o tre anni fa, un caso fortuito mi mise fra le mani il più curioso e meraviglioso lavoro d'ago ch'io avessi mai veduto. Era un telo su cui – per la maggior parte finite, altre a buon punto, altre appena tracciate – si distinguevano le diverse parti di un corpetto *à basques*. Il lavoro era a quel punto d'esecuzione in cui è dato poter discoprirne e studiarne la tecnica: tecnica di tale difficoltà, di tale complicazione, da non lasciar esitanti a chiamar quel lavoro una *assurda meraviglia*.

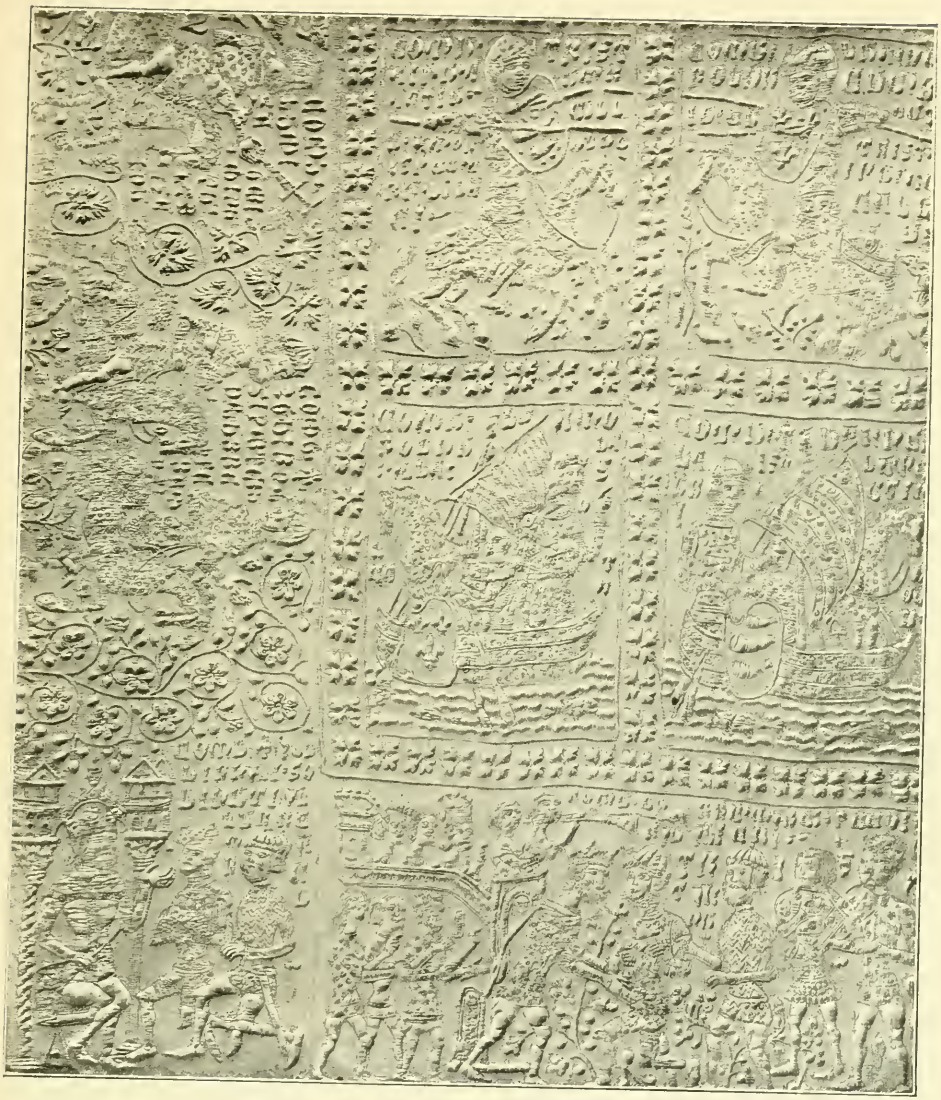
La donna che lo eseguì, non dovette certo lasciarlo incompiuto per incostanza.

Un'incostante non avrebbe neppur dato principio a tal mole di lavoro: portato d'altra parte così avanti, che poca più perseveranza sarebbe occorsa per terminarlo. Morte fu forse sola a fermar l'ago a mezzo d'una rete, lì, dove due puntini rugginosi attestano ancora la sua secolare immobilità. Poi, il telo bianco dove il tenue lavoro aracneo appena appariva, ingiallì in un cassone, fu rotolato fra i ciarpami e gli scampoli, passò di mano in mano, di casa in casa, inosservato ed inutile. Era forse destinato a comporre un prezioso abito di sposa; poichè mi fu detto, al corpetto era un tempo unita la gonna, interamente finita. Ma per essere questa così trapunta e soffice, fu data ad un'opera di beneficenza, e ceduta da questa a qualche madre povera perchè ne facesse... ahimè, un uso che è tanto facile immaginare quanto deplorare.

Sul corpetto rimasto, e fortunatamente in discreto stato, l'occhio armato di buona lente non può non rimanere lungamente in esame. Vi si riscontra quello che fu, al tempo in cui macchine e telai Jacquard non esistevano, il così detto *piqué* o trapunto. Lavoro antichissimo di cui si trovano esemplari (se non perfetti come questo) del cinquecento e del seicento; ma che risale fino ai primordi del trecento: e non in una regione sola, ma in regioni lontane, apparentemente non legate, in quei tempi, da comunicazioni tali da giustificare il tratto d'unione di uno stesso lavoro. Ma come ogni arte si trasforma passando " a traverso un temperamento ", così pure questo lavoro che si direbbe non poter avere due esecuzioni diverse, variò di luogo in luogo e di tempo in tempo.

Al gusto aggraziato d'un'italiana del cinquecento parve massiccio e pesante il *piqué* puro e semplice, che è composto di due teli tenuti insieme da infinite linee di filzettine e da contorni ad impuntura, formanti tante guaine parallele, dentro le quali vien passato un lucignolo o un cordoncino. Ed eccola interpretare con opportune modificazioni il disegno: non più rigido come i primitivi, ma armonico e ricco di vasi lussuosi fiorenti in fogliami e volute; inframmezzando al grave *piqué* – quasi oasi di leggerezza – altri punti destinati a dar ombre, e risalti, e luci, e trasparenze.

Chi avrà consigliato la piccola Aracne



LA COPERTA DI GUICCIARDINI CON LE STORIE DI TRISTANO
USELLA (PRATO), VILLA GUICCIARDINI.

cinquecentesca? Nessuno, certo, all'infuori del suo gusto istintivo. La teoria delle ombre, le leggi della plastica, la nomenclatura d'arte dovevano essere ignote all'umile operaia, abile senza dubbio più a contar fili che a leggere, più a maneggiar l'ago che la penna. E vedetela appesantire di cordoncini il lavoro dove l'ombra richiederebbe una tinta cupa; e riempire invece il fondo d'una miriade di gruppettini esatti, minuti, fittissimi, al pari del famoso « granulato » dei gioielli greci, là dove il fondo deve preparare il trionfo della rete vivida, trasparente, alternata o sposata alla rete semitrasparente: ottenuta questa, o con punti supplementari alla semplice rete sfilata, o col tagliar l'una e lasciar l'altra delle due tele combacianti: sì che, tutto bianco com'è il panno, non si dura fatica a immaginarlo come un magnifico altorilievo di vivace chiaroscuro.

L'esecuzione è tale; e il disegno? Provvidenziale è per noi che il lavoro non sia stato ultimato, perchè vi si rintracciano non solo le diverse esecuzioni, ma pur le fasi della preparazione. E si comprende come l'artista abbia sentito il bisogno, prima di portarne a compimento una parte, di delineare a' suoi occhi l'insieme. La tela non reca altra traccia di disegno, se non contorni segnati da un'impuntura d'inconcepibile finezza: contorni entro i quali in talune parti è già racchiuso il viavai del cordoncino passato regolarmente fra le due tele; o il ticchettío dei microscopici nodini, o la sfilatura, o la rete in penombra; ma che in altre rimangono soli, ad attestare una modellatura scrupolosa, perfetta, del disegno.

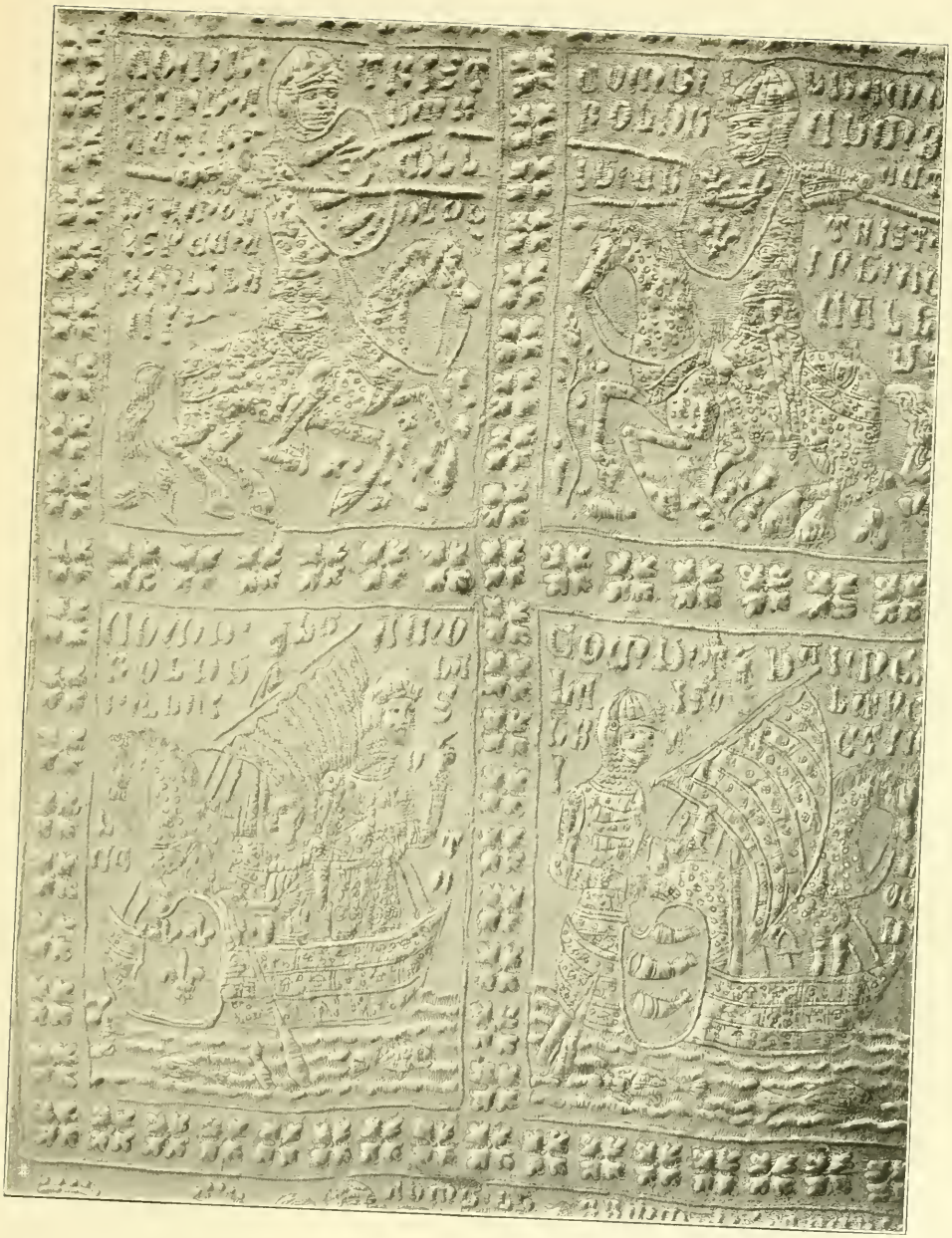
Mirabile campione questo, forse unico, lasciatoci da un'artista che volle per conto proprio perfezionare un lavoro certamente comune a' suoi tempi, ma da altri fatto più rigido, quasi rudimentale. Troviamo di quell'epoca e d'epoca anteriore fin di due secoli, sparsi per l'Italia, e non per l'Italia sola, lavori che a questo si collegano per somiglianza di fattura, ma limitata questa al solo massiccio *piqué*.

Sono le contadine dei freddi borghi della Svizzera, della Savoia, dell'alta valle di Susa e di Pinerolo, che si tramandano di madre in figlia la fattura di cuffiette candide, strette al capo, lavorate a *piqué* fitto e grave.

Sono le Liguri e le Sarde, che sul modello forse di lavori importati dai laboratori di Sicilia, dai loro uomini marinari, trapuntano similmente coperte e coltroncini.

È forse Filiberta Jolanda di Challant, che negli ozi del castello d'Issogne trapunta a vaghi disegni la coltre di seta rossa del suo letto, interponendo fra telo e telo il rilievo d'un lucignolo di bavella. Gli strappi della stoffa mettono ora a nudo qua e là i fantasiosi meandri.... Filiberta Jolanda cuce e piange di dover andare sposa a Giovanni Federico Madruzzo, conte d'Ave e d'Arberg, marchese di Soriana, governatore di Pavia: ella che (secondo narra un cronista della casa) "così rimota dalla corte e dagli spassi, quasi in una prigione, sentendo più che mai la caldezza del sangue", ha già dato tutta se stessa al palafreniere Lespail. E con Lespail essa fuggirà prima delle aborrite nozze, e nella piccola camera di fanciulla dalla cui finestra dicono che si sia calata (oh, romantico medio evo!) resterà sola la coperta a fiammeggiare come quel suo caldo cuore....

Ma sono, prime nell'ordine cronologico



LA COPERTA GUICCIARDINI CON LE STORIE DI TRISTANO
USELLA - PRATO, VILLA GUICCIARDINI.

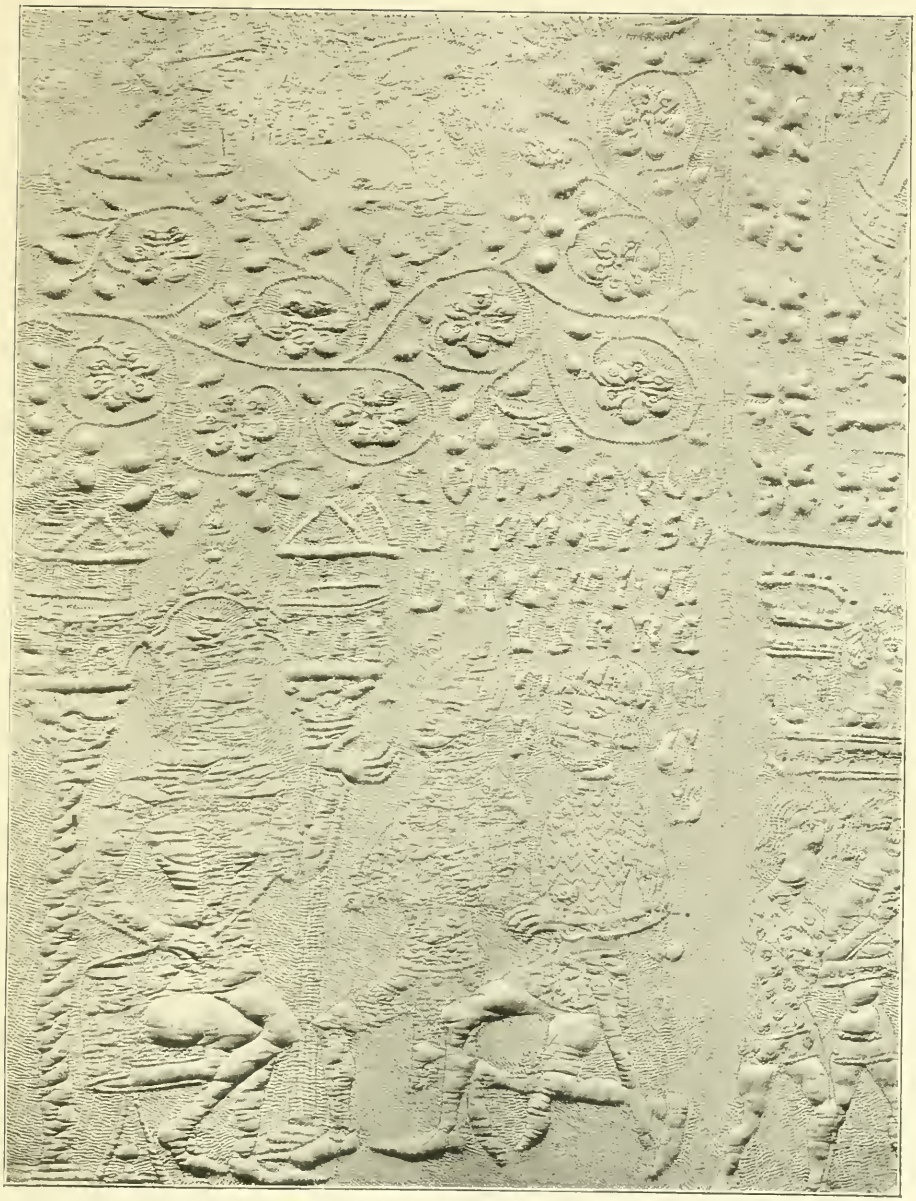
e nell'interesse storico che desta l'opera loro, le donne siciliane a cui si devono le famose coltri Guicciardini [1]. Datano queste infatti dal '300; esulò l'una dall'Italia per opera di "funesta" esportatrice di nostre cose antiche, ed è ospitata dal South Kensington Museum, di Londra; trovasi l'altra in una villa di ramo non primogenito dei Guicciardini, a Usella, in territorio di Prato.

Oltre a Corrado e ad Elisa Ricci, Pio Rajna in una sua erudita dissertazione [2] ha trattato profondamente e diffusamente delle due coperte, e di tutte le questioni, quali risolte con certezza, quali risolvibili per congetture, attinenti al tempo in cui furono eseguite, al luogo, ai committenti, all'esecuzione, nonchè ai due stemmi che recano rispettivamente lo scudo di Tristano e di Amoroldo: avente quest'ultimo l'armi d'Irlanda, avente l'altro quelle che dovrebbero essere di Cornovaglia e che furono invece da tempi remotissimi quelle adottate dai Guicciardini "per via - insinua il Rajna - di non impossibile ascendenza". Ora, io non vorrei nè potrei impancarmi a decretare in questioni d'araldica: ma essendo fin dal tempo delle Crociate ben altre le armi di Cornovaglia [3], non vi sarebbe a stupire che gli esecutori delle coltri si siano preoccupati ben più di compiacere i committenti, che di osservare l'esattezza araldica. Oserei anche andare più in là. Chi sa che essendovi (nella sola lingua nostra, s'intende) un'affinità fra la parola Cornovaglia e i corni da caccia delle armi guicciardiniane, chi sa, presumo, che non abbiano dato per questo le armi guicciardiniane a Tristano, credendole tutt'uno con le armi di Cornovaglia. Supposizione da ignorante; ma provare che fossero sapienti in araldica le ricamatrici siciliane del '300!

Comunque sia, non tale questione intendo qui trattare. Rimando al dotto scritto dell'erudito chi voglia aver delle coltri notizie archeologiche, e mi limito al solo esame dell'opera muliebre, manifestando la mia modesta e tutta suggestiva impressione. Impressione di meraviglia, d'interessamento, starei per dire d'incredulità dinanzi a questo remoto fulgido saggio d'arte e di coltura letteraria.

Molto fu scritto e molto è ancora da rivelare al pubblico che non viaggia e non vede, intorno alle opere d'arte femminile della Sicilia, di cui preziosi esemplari di trine e di ricami ha radunato in collezione sapiente il professor Salinas nel Museo di Palermo. La Sicilia deve alle diverse dominazioni che si succedettero, una serie di apprendimenti artistici, che non si sovrapposero soltanto, ma che si fusero a traverso lo spirito plasmevole degli abitanti e formarono fra le mani della donna siciliana quel lavoro d'ago che reca in sè l'opulenza bizantina, l'elegante minuzia labirintica degli arabi e la nobile malinconica ispirazione del *folklore* normanno.

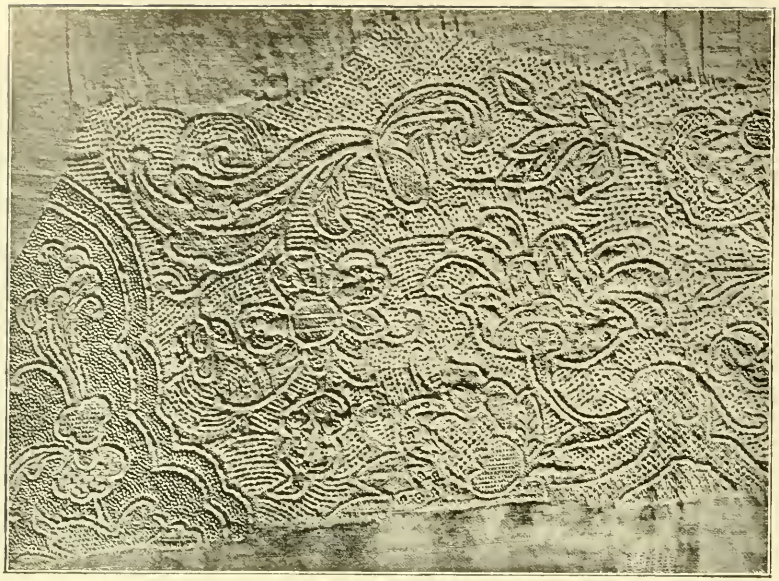
Se furono gli arabi ad imprimere durevole impronta nel lavoro muliebre con l'istituzione di quei laboratori o *tirâz*, a cui ricorsero, oltre il loro dominio, re e regine per i ricami dei loro paludamenti, furono più i normanni a sedurre la fantasia siciliana con le loro leggende. In particolare la leggenda di Re Artù fu viva e "vissuta" in mezzo al popolo, giacchè veniva ad esso narrato come Re Artù non fosse morto fra la sua gente, ma fosse venuto a sopravvivere sulla cima dell'Etna una vita senza



LA COPERTA GUICCIARDINI CON LE STORIE DI TRISTANO USELLA - PRATO, VILLA GUICCIARDINI.

LA COPERTA GUICCIARDINI CON LE STORIE DI TRISTANO
USELLA - PRATO, VILLA GUICCIARDINI.

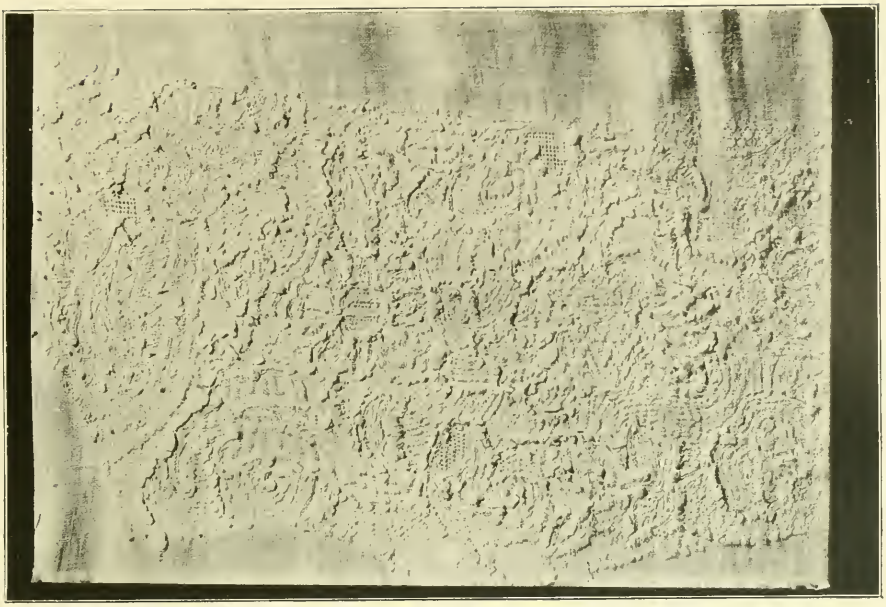
LA COPERTA GUICCIARDINI CON LE STORIE DI TRISTANO
USELLA - PRATO, VILLA GUICCIARDINI.



TRAPUNTO A RILIEVI E A PUNTO FITTO (DIRITTO).

fine, eternata da sempre rinnovati atti di valoroso eroismo. Il ciclo arturiano, dunque, più che familiare ai Siciliani durante e dopo il dominio normanno, divenne una vera e propria assimilazione. Che la fantasia femminile fosse più specialmente colpita dai canti e dalle istorie d'amore dei prodi cavalieri della Tavola Rotonda, e che l'ago abbia tradotto ciò che la fantasia dettava, non è a stupire. Ed ecco come la storia appassionata del buon Re Marco, di Tristano e di Isotta si legge oggi ancora, non su pergamene e su carte ingiallite, ma su pagine di fittissimo cucito.

La coltre del museo di Londra misura m. 3,20 di lunghezza e m. 2,77 di larghezza: ed è costituita come una porta istoriata a due battenti, da sei scompartimenti abbinati, vale a dire da dodici quadri, e da una incorniciatura alta suppergiù quanto uno scompartimento, che gira per i due lati maggiori e per uno minore. La coltre di Usella misura m. 2,45 per m. 2,12 e non ha che otto scene, ugualmente incorniciate. Non solo il soggetto di uguale argomento, ugual tecnica d'esecuzione e uguali armi stanno a provare l'ordinazione contemporanea e lo stesso committente, ma l'una coperta integra l'altra; e cioè, a voler stabilire un nesso progressivamente ordinativo nelle scene della storia raffigurata in entrambe, si dovrebbero trasportare dall'una all'altra coltre alcuni quadri, che si direbbero eseguiti separatamente e non riuniti poi col dovuto ordine.



TRAPUNTO A RILIEVI E A PUNTO FITTO (ROVESCIO DOVE SI VEDONO I CORDONCINI PASSATI NELLE GUAINE A FILZA).

Nelle due coperte gli scompartimenti istoriati sono divisi da un tramezzo di fiori a quattro petali trilobati; mentre, ricche di fiori svariati, di fronde e di pampini sono le divisioni fra le diverse scene illustrative dell'incorniciatura. A rafforzare la già chiara eloquenza descrittiva d'ogni scena vi si frammischiano ingenue didascalíe a caratteri gotici, in volgare siciliano del '300 occupanti curiosamente ogni spazio libero fra teste e braccia di guerrieri, zampe di cavalli e onde di mare, restandone qua e là frammentate e costrette. A somiglianza del cantastorie che via via indica con una bacchetta i personaggi del quadro e ne illustra l'azione, ogni didascalía comincia invariabilmente con la parola: COMV...

— COMV: LVMISAGERI: EVINVTI: ATRISTAINV.
— COMV: TR. et GVIRNALI: SO VINVTI: ALLVRRE MARCV.
— COMV: LVRRE: MARCV: FECHI: CAVALIERI: TRISTAINV.
— COMV: LAMOROLDV VAI: ALLA ISOLECTA.
— COMV: TRISTAINV: CVMBACTIV: CVLLV: AMOROLDV.
— COMV.....

Si snoda per tal modo sulle due coperte, epica, appassionata, tragica, con la voce un po' monotona d'una nenia, l'antica e sempre nuova storia del buon Re Marco e dei due amanti.

Ma con le ingenue didascalíe, la lente si ferma ad ingrandire le figure modellate

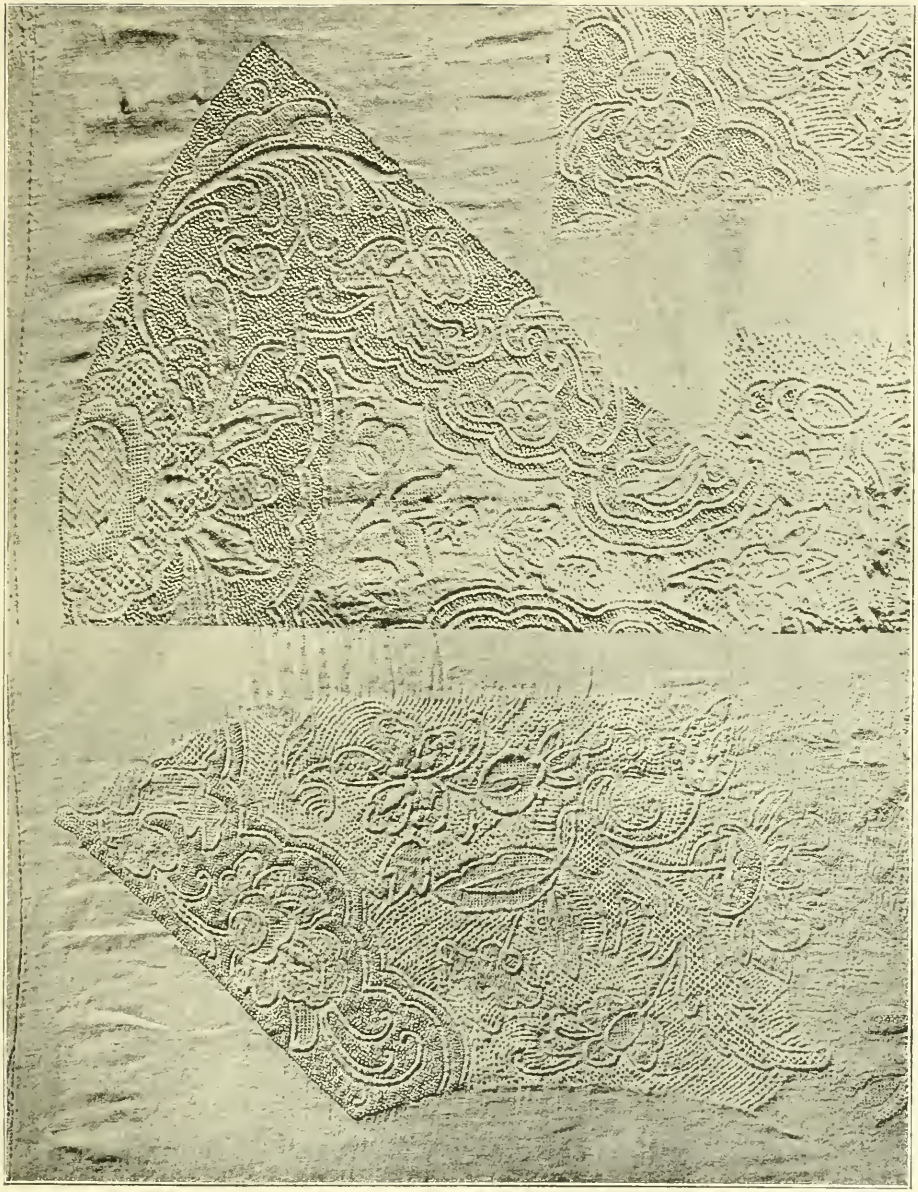
dalla strana sapiente fattura. Fra i due teli bianchi della coltre è uno spesso strato di falda di cotone: un impuntito più o meno fitto eseguito con filo "tané", là comprime del tutto l'imbottitura, qui meno, più là lascia libero uno spazio in pieno rilievo. Spiccano per tal modo con rilievi bianchi su fondo di fittissima filza scura increspante leggermente la tela, re barbuti e coronati sedenti in trono, con tanto di scettro; e cavalieri genuflessi dal viso imberbe che la visiera rialzata discopre; e dame dall'alta acconciatura in atto d'assistere all'investitura dei cavalieri dall'alto di una balconata: e araldi dalle gote rigonfie soffianti nelle trombe; e teorie di cavalli e cavalieri; e navi dalle vele tese, solcanti un mare dall'inverosimile trasparenza che lascia scorgere a traverso piccole onde imbottite, pesci e remi; e lotte di cavalieri dalla lunga lancia e dallo scudo recanti l'armi delle case antagonistiche cui appartengono. Qua e là ancora, come omaggio all'eroe o come abbondante riempitivo, rami di gigli che sbocciano importuni sotto i piedi, fra le gambe, fra viso e viso dei personaggi. Ma nella cornice i fiori, come ho detto sopra, non si riducono a riempitivo: fra quadro e quadro grandi tralci di fiori a sei petali, rami d'edera a frutti di ghiande, tralci ricchi di pampini e di grappoli sorgono e si intrecciano. La storia narra appunto che sorgessero e s'allacciassero sulla tomba di Tristano e d'Isotta edera e pampini. Ed è, parmi, l'aver dato alla coltre edera e pampini, uno dei particolari più poetici, comprovanti la coltura folkloristica dell'artefice.

Quanto alla disposizione del disegno, all'armonica distribuzione del soggetto, al taglio dei quadri, all'osservanza dei caratteri particolari d'ogni singolo personaggio, ognuno può giudicare della sapienza d'arte che vi presiedette. E se il sorriso sale alle labbra nell'osservare la comica ingenuità delle gambe rotondette e mollicce, accavallate, del buon Re Marco (mentre però quelle di Tristano sono fini e muscolose nella lor corazza di punti incrociati fittissimi!), se destrieri, armature, navi, ricevono rilievo e ornamento dal più curioso sovraccarico di gruppetti, d'impunture a spina, a losanghe, a incroci cui mai abbia dato la stura fantasia di cucitrice, non si può non riconoscere la modellatura veramente rara per il tempo, per i materiali, per le mani che la plasmarono.

Ma quali mani? Neppure le dotte, minuziose indagini del Rajna poterono stabilire in qual laboratorio e da chi sia stata trapunta questa prima fra le "assurde meraviglie". Ma noi sappiamo tuttavia con orgoglio, che furono mani italiane.

Vorremmo che l'Italia avesse conservato gelosamente intero questo nostro ed altri capolavori dell'arte femminile nostrana, e che tutti li radunasse nel più degno ed invidiabile monumento. Molti invece esulano via via dall'Italia: altri vivono ignorati, se pur non finiscono nell'avvilimento, come la gonna della ricamatrice cinquecentesca... Si sa appena d'una terza coperta in *piqué* del '300, simile alle coltri Guicciardini, ma trapunta in filo bianco anzi che "tané" appartenente alla famiglia marchigiana dei marchesi Azzolino. E il Museo Civico di Torino conserva, munifico ma quasi ignorato dono della signora Lampugnani Frisetti, una coltre di seta gialla, di più rozzo ma tipico trapunto d'epoca posteriore.

Queste, e le trine, e gli arazzi, e tutte



TRAPUNTO A RILIEVI E A PUNTO FITTO, CON FONDO A NODINI

TRAPUNTO A PUNTI VARII (INCOMPLETO).

le belle cose nostre ignorate dovrebbero avere una voce, e chiamarci a gran voce, perchè le traessimo dalla polvere dell'immemoria e dessimo loro, nel nostro orgoglio di pronipoti forse più pigri che degeneri, l'altissimo posto che è loro dovuto.

LIDIA MORELLI.

(1) Devo alla cortesia della contessa Franca Guicciardini Corsi le fotografie delle coltri qui riprodotte.

(2) *Intorno a due antiche coperte con figurazioni tratte dalle storie di Tristano*, in *Romania*, Récueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes, ottobre 1913.

(3) CORNWALL: *Sable, fifteen bezants, five, four, three, two and one*. Motto: "*One and all.*" *(Fox-Davies)*.

QUATTRO "CARAVAGGIO" SMARRITI.

Il Baglione nella *Vita del Caravaggio* ci fa sapere che il pittore, dopo essere stato alcuni mesi col Cavalier d'Arpino, "provò a stare da se stesso e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti. Et il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse con gran diligenza fatte, ma di maniera un poco secca" (1).

Se non fosse per quella frase ambigua "da lui nello specchio ritratti", che farebbe pensare ad un autoritratto, non esiterei a identificare questo "Bacco" con quello qui riprodotto, antica copia di un originale caravaggesco, oggi smarrito, la quale si conserva nei depositi delle nostre gallerie fiorentine (*pag. 785*). Anche ammesso dunque che non si tratti proprio del "Bacco" citato dal Baglione – per quanto la notizia dello "specchio" possa essere una delle tante inesattezze comuni agli antichi storici – è indubbio che qui ci troviamo in faccia ad un'opera giovanile del Caravaggio, che, anche attraverso a questa copia, ci si palesa per una delle più belle opere del maestro. È infatti evidente la grande somiglianza, oltre che fisionomica, formale di questo tipo androgino coll'altro della "Sonatrice" dell'Ermitage a Pietrogrado (*pag. 789*) o cogli altri della cosidetta "Zingara", tanto del Louvre che della Capitolina, le quali due tele, anche se non si possano attribuire al nostro pittore, sono probabilmente repliche un po' libere di un'opera caravaggesca.

Questo tipo androgino è quanto mai caratteristico per quel suo faccione pieno e rotondo, ravvivato da due occhioni nerissimi e un po' languidi; dai sottili archi rialzati delle sopracciglia nerissime e segnate con grande nettezza e decisione, e dalla bocca fresca, carnosa e sensualissima. Anche qui il panneggio pare richiamarci al Savoldo e all'educazione lombardo-veneta del maestro, per il suo gioco movimentato e per la sua tonalità bianca, comune alle altre opere giovanili già ricordate.

Ma v'è un altro argomento ancora a convalidare l'attribuzione caravaggesca, cioè gli accessori, o, diciamo, la "natura morta". Le frutta, per esempio, sono addirittura le stesse della "Canestra" dell'Ambrosiana (*pagina 787*) e della "Cena in Emaus" alla Na-

tional Gallery; e la fiala, come in questa tela e nella " Sonatrice " di Pietrogrado, è resa colla stessa sorprendente giustezza. Il calice soltanto lascia a desiderare, ed è questo l'argomento più forte a persuaderci che siamo dinanzi ad una copia. Perchè, d'altra parte, le frutta sono di tal bellezza, sia per l'integrità della forma – tali che al buon Bellori parvero " di maniera un poco secca "! – sia per la smagliante materia del colore sodo e smalteo come nei più bei pezzi caravaggeschi, da far pensare al maestro stesso.

Questo " Bacco " è così originale e " moderno " che la prima volta che lo vidi, mi ricordo, rimasi sorpreso e lì per lì disorientato, non rendendomi conto di che razza di lavoro avessi davanti. Perchè, a parte le frutta, dipinte stupendamente, le carni sono di pittura pesante, " neoclassica " e troppo rosee, benchè il contrasto di esse con i nerissimi toni dei capelli, dei cigli, degli occhi e del fiocco sia geniale, novissimo e faccia supporre la bellezza dell'originale.

Le forme poi tradiscono una tale volontà assoluta di stile da richiamarci quasi istintivamente alle labbra un nome: Ingres. Si può trovare infatti ricerca stilistica più evidente, più degna del classicista francese, del nudo della spalla e del braccio fissato nei suoi piani di sfericità più essenziali, o del viso sferoidale, o delle dita affusolate o dei panneggi tortuosi? Basta del resto ravvicinare questo " Bacco " al famoso ritratto di Madame Rivière dell'Ingres (*pag. 786*) per essere colpiti dalla somiglianza delle due opere.

La sorpresa che forse susciterà questo ravvicinamento dipende dalla convinzione, oramai inveterata, di considerare il Caravaggio un realista – anzi il vessillifero del realismo! – come d'altra parte, e giustamente, si considera l'Ingres il caposcuola dei classicisti francesi. E già in passato mi servii di questo stesso " Bacco " per sfatare – credo anzi per la prima volta – l'assurdo giudizio che sino ai nostri giorni si era venuto aggravando sul Caravaggio [2].

Questa coincidenza di stile, dunque, tra il pittore secentesco e il classicista francese non solo non è strana, ma conseguente, fatale. Ambedue gli artisti sono due idealisti accaniti della forma, il Caravaggio in maniera più istintiva e spontanea e perciò più sincera e viva, l'Ingres in maniera invece più intellettuale e culturale e perciò più fredda e meno spontanea; e ambedue derivano il loro stile – parlo del Caravaggio giovanile – dallo stesso modello.

Certo è un ravvicinamento che alla prima sorprende un po', ma osservando bene queste prime opere caravaggesche bisogna pur pensare che anche l' " anticlassico " Caravaggio, l'odiatore di " Raffaello " rimanesse al suo arrivo a Roma lui pure trasecolato e conquiso dall'ampio e sereno profilo delle figure del pittore umbro. Non trapela infatti dal volto della " Sonatrice " di Pietrogrado, sorella carnale e contemporanea al " Bacco ", il ricordo di certa serena sentimentalità di Raffaello; per non dire del ricorrente ritmo circolare del viso e più ancora del braccio che tende a conchiudersi temerariamente in un cerchio, estrema conseguenza dell'ascendente raffaellesco? Questa " Sonatrice " non richiama forse anche alla mente, per certa coincidenza ritmica delle braccia, il ritratto di Giovanna d'Aragona del Louvre già attribuito al Sanzio?

E del resto, a pensarci, l'antipatia del Caravaggio non poteva essere per Raffaello

CARAVAGGIO (COPIA ANTICA): BACCO - DEPOSITI DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI *(Gab. fot. degli Uffizi)*.

INGRES: MADAME DE RIVIÈRE, PARIGI, LOUVRE.
(fot. Giraudon

– di cui doveva anzi andargli a genio il chiaro e assoluto senso formale, che spontaneamente si prestava a ravvicinare i due artisti animati dallo stesso ideale sintetico – bensì per il " raffaellismo " contro il quale più tardi il nostro reagisce così radicalmente.

L'eco di queste stesse note stilistiche giovanili risuona qua e là anche in alcune opere più tarde del Caravaggio e oramai completamente indipendenti, come nella " Vergine " e nel " Bambino " della Madonna del Rosario di Vienna; o nelle due stesse figure nella " Sant'Anna " della Borghese; o nel volto del " David " di questa Galleria, a ovale pieno " raffaellesco ": o nel Cristo

CARAVAGGIO: CANESTRA DI FRUTTI
MILANO, AMBROSIANA *(fot. Anderson).*

della "Cena in Emaus" di Londra, tutte opere della maturità.

Ho detto tutto questo per dimostrare la ragione della somiglianza stilistica di questo "Bacco" con l'arte di Ingres per quanto si riferisce alla forma. Ecco, del resto, delle parole di Ingres stesso che paiono enunciare, non il suo, ma il programma artistico del Caravaggio: "Pour arriver à la belle forme il faut modeler rond et sans détails intérieurs – Les belles formes ce sont des plains droit avec des rondeurs" (3).

Non pare che con queste parole l'Ingres si riferisca a opere del Caravaggio come, per esempio, il "San Giovanni" nel deserto della Borghese, dove l'ombra raccolta ai margini spiana le forme: pittura così gravida di suggerimenti stilistici per tutti, che lo stesso Manet sembra quasi averla per conto suo sfruttata in opere come la famosa "Olimpia"?

Riguardo al colore, invece, il Caravaggio non è qui debitore di nessuno e si resta veramente stupefatti che sin da queste prime opere egli abbia già trovato una nota così originale. La riproduzione non può dare un'idea del fascino coloristico della "frutta", a poche tonalità decise e nette, a zone fredde, lapidee, accostate senza trapassi con

CARAVAGGIO (COPIA ANTICA): FRUTTAIOLA
DEPOSITI DELLA GALLERIA BORGHESE.

ombre carbonose – ricordo di Lombardia –; ma essa specialmente non dà idea della inaudita novità coloristica della figura, a neri assoluti temerariamente accostati al rosa più acceso delle carni: suggerimento che più tardi Velazquez coglierà a volo da opere consimili caravaggesche, e svilupperà con tanto suo profitto e di tutta la sua discendenza – Manet compreso.

Un'altra opera di questo stesso tempo – anch'essa oggi smarrita e di cui si conserva pure un'antica copia, non esposta, nella Galleria Borghese, qui riprodotta (*pag. 788*) – è questa figura che regge una cesta di frut-

CARAVAGGIO: SUONATRICE - PIETROBURGO, ERMITAGE.

ta, sorella, ancora più somigliante che il " Bacco ", della " Sonatrice " dell'Ermitage: ed essa pure del consueto tipo androgino.

Il Caravaggio ha concepito questo suo tipo, sempre, credo io, pel bisogno di astrarre dalla realtà: di fondere cioè i caratteri edonistici dei due sessi in un tipo ideale – come del resto avevano fatto, e in maniera tanto diversa, gli Antichi. Così una volta di più il nostro artista si trova senza volerlo, anzi a suo malgrado, a incontrarsi con l'idea classica, pur restando – caso forse unico e ammirevole – così completamente indipendente, originale.

Quest'ultima opera caravaggesca è meno bella delle due consorelle già vedute, ed è come queste, tra le prime fatiche del Caravaggio: cesta e frutta sono infatti eguali alle altre dell'Ambrosiana e del " Bacco ". Potrebbe darsi anche che si trattasse del dipinto che il Lanzi cita nella quadreria Pamphili come " quadro della Fruttaiola naturalissimo nella figura e negli accessori ".

Vien fatto anche di domandarsi: che avrebbe pensato Cézanne di opere come

CARAVAGGIO (COPIA ANTICA): INCREDULITÀ DI SAN TOMMASO
DEPOSITI DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI *(Gab. fot. degli Uffizi)*.

CARAVAGGIO (COPIA ANTICA): SACRIFICIO D'ISACCO - DEPOSITI DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI *(Gab. fot. degli Uffizi)*.

queste – che certo non ha conosciuto – lui che, non per nulla, amava tanto il nostro Seicento, nel vedere che queste frutta dànno, come certe sue migliori, il senso, oltre che del volume, della materia?; pure essendo talune di esse quasi irrealmente sospese in un equilibrio instabile, tanto, nello sforzo di idealizzazione, il pittore si direbbe abbia trascurato la verosimiglianza.

Per tutte queste ragioni non mi è possibile condividere l'opinione del Liphart che vorrebbe identificare col " Bacco " citato dal Baglione un altro soggetto analogo da lui acquistato per l'Ermitage [4]. Non solo non riesco a vedere – a meno che la cattiva riproduzione non mi inganni – che cosa abbia a che fare questo " Bacco " con la prima maniera del Caravaggio, ma neppure col maestro stesso, a cui non posso fare il torto di crederlo mancante talmente di senso compositivo del quadro, della figura: o di un programma stilistico delle forme e del chiaroscuro: o persino di correttezza. Ma poi, come si può scambiare la fisonomia decisa, fiera, accigliata del Caravaggio con questa piuttosto incerta e melensa? È vero che il Liphart mostra di non sapere ancora che il ritratto degli Uffizi, che un tempo passava per quello del Caravaggio è invece del Tiarini, e di credere ancora nell'altro di Budapest, mentre gli sembra di " pura fantasia " quello per l'appunto indubbio pubblicato dal Bellori [5]; è vero che anche lui si unisce al coro generale per proclamare una volta di più il Caravaggio " un fervent de la nature, sans aucune idée préconçue d'idealisation....." (!) Certo quando si ha una siffatta idea dello stile del nostro artista, capisco che gli si possa anche attribuire il " Bacco " dell'Ermitage.

Le altre due opere caravaggesche smarrite e, come la " Fruttaiola ", sino ad ora inedite sono: l' " Incredulità di San Tommaso " e il " Sacrificio d'Isacco ".

La prima di queste due tele, che trovai negli stessi depositi delle nostre Gallerie, è evidentemente una copia, e antica; come ce lo provano anche gli otto diversi numeri d'inventari successivi, alcuni dei quali a scrittura del secolo XVII-XVIII (*pag. 790*).

Secondo il Bellori il Caravaggio avrebbe dipinto per il Marchese Vincenzo Giustiniani " San Tomaso che pone il dito nella piaga del costato del Signore, il quale gli accosta la mano, e si svela il petto da un lenzuolo discostandolo dalla poppa " [6], e, come si vede, non ci può essere alcun dubbio che si tratti di questa stessa rappresentazione.

Secondo il Baglione invece il Caravaggio " aveva dipinto N. Signore all'hora che San Thomasso toccò co'l dito il costato del Salvadore ", per Ciriaco Mattei [7].

Comunque sia, parrebbe che quest'opera dovesse appartenere al periodo della " Madonna del Rosario " di Vienna e della " Sant'Anna " della Borghese considerato che questi due quadri hanno col nostro a comune certa insistenza calligrafica di belle pieghe liscie e nette a forti contrasti di ombre e di luci alternate, mentre, d'altra parte il nostro quadro si distacca da quelle opere per un senso compositivo così armoniosamente raggiunto da ricordare piuttosto quell'altro capolavoro di aggruppamento che è la " Deposizione " della Vaticana.

Credo che sia difficile trovare non solo in tutto il Seicento, ma nella stessa opera caravaggesca, quattro figure serrate in un nesso più inscindibile e necessario di queste.

CARAVAGGIO. TESTA DI MEDUSA

FIRENZE. GALLERIA DEGLI UFFIZI *(fot. Alderson).*

L'azione drammatica è tutta accentrata in un sol punto a cui convergono collo spirito e cogli occhi le tre figure e anche la quarta, con gesto tanto più degno, sì che tutte insieme paiono serrate in un ideale spazio a lunetta.

La quarta tela finalmente, il "Sacrificio di Isacco" (*pag. 791*) fu nel 1917 donata alle Gallerie di Firenze dal signor John Murray come originale del Caravaggio, ma certe imprecisioni di modellato e certe pesantezze di colore tradiscono anche qui la vecchia copia: il dipinto proviene dalla Galleria Sciarra di Roma, ottima provenienza.

Il Bellori ci fa sapere che il nostro pittore "al Cardinale Maffeo Barberini, che fu poi Urbano VIII, oltre il ritratto, fece il "Sacrificio di Abramo", il quale tiene il ferro presso la gola del figliolo che grida e cade" (8).

Parrebbe dunque trattarsi proprio del nostro quadro, il quale, dato che Maffeo Barberini fu fatto cardinale l'undici settembre 1606, deve essere, se è esatta la notizia del Bellori, delle ultime opere fatte a Roma in quell'anno, prima che, per un nuovo omicidio, il pittore fosse costretto a fuggirsene ancora per andare randagio da Napoli a Malta e per le città della Sicilia, sino alla drammaticissima sua fine sulla spiaggia solitaria del Tirreno.

Del resto, anche senza la testimonianza dello storico, basta avere un po' di familiarità col Caravaggio per notare subito in quest'opera le sue forme e il suo programma artistico: la testa di Isacco non è altro che la testa della "Medusa" degli Uffizi, colla stessa intenzione stilistica di larghi e semplici piani, colla stessa bocca aperta a perfetto ovale (*pag. 793*), motivo ripetuto dal Caravaggio nel ragazzo che grida nel "Martirio di San Matteo" a San Luigi dei

Francesi e accennato anche nella testa di Golia nel "David" della Borghese; particolare a lui accetto non tanto per amore realistico drammatico, quanto, sopratutto, per simpatia e necessità stilistica; se si considera che l'ovale della bocca, oltre che offrire all'artista un motivo di sintesi lineare ideale, e per conseguenza a lui carissimo, si intona armoniosamente con l'ovalità di tutto il viso e persino delle orbite oculari.

Dà tuttavia a pensare in quest'opera l'anacronismo stilistico delle diverse parti, perchè, mentre l'Isacco è fratello della "Medusa" e quindi di maniera giovanile, l'Angelo invece ha le stesse fattezze più edonistiche del "Battista" delle Gallerie Doria e Borghese; e Abramo le stesse del "San Matteo che scrive" a San Luigi dei Francesi; l'opera insomma risulterebbe di tre maniere cronologicamente diverse.

Oltre a questo ci disorienta un po' anche la presenza del paesaggio: visto che il nostro pittore, in tutta la sua opera ne rifugge sempre – altra prova della sua ricerca di ambiente ideale e di sintesi – e che oltre questo non se ne conosce di lui che quello così sorprendente nel "Riposo in Egitto" della Doria, nuovo rompicapo che si aggiunge agli altri, ogni volta che si voglia far della luce sulla prima educazione e derivazione dell'arte del Caravaggio.

Se il paese del "Riposo in Egitto" è di una novità sorprendente con quei pioppi evanescenti nell'aria – che sembrano persino preannunciare.... Corot! – anche questo del "Sacrificio d'Isacco" doveva essere nell'originale, altrettanto nuovo per "modernità" di pittura sincera e còlta sul vero con grande immediatezza e personalità.

Sarebbero dunque questi che ho detto anche, d'altra parte, degli argomenti in contrario. Ma, oltre la descrizione del Bellori, appaiono in questo "Sacrificio" dei modi di fare così caratteristici del Maestro, che mi convincono trattarsi proprio di un'opera sua. Prima di tutto il nesso compositivo del quadro – ricerca di primaria importanza nel Caravaggio – è degno di lui e ottenuto in maniera semplice e naturale attraverso lo snodarsi, dall'Angiolo al montone, delle linee vitali delle figure, sì da formarne una tutta accidentata che, a seconda del suo addentrarsi o emergere per le anfrattuosità delle forme, provoca bagliori o tenebre violente e si dilegua finalmente a destra, dove si direbbe dia un'ultimo guizzo di luce nel corno dell'Ariete.

Vi si notano poi certe caratteristiche anatomiche tutte proprie del Caravaggio come il polso e il dorso della mano schiacciati e la brusca, sprezzante risoluzione prospettica e chiaroscurale del polso destro dell'Angiolo, la quale con una sola linea risolve in maniera sintetica, stilistica e originalissima un quesito non facile di forma e di luce.

Gennaio 1922. MATTEO MARANGONI.

(1) *Le Vite de' Pittori etc.*, 1612, p. 136.
(2) *Valori mal noti etc. della pittura del Seicento etc.*, *Rivista d'Arte*, Firenze 1917, pag. 5 e seg.
(3) MAURICE DENIS. *Théories*. Paris, 1912 pag. 96.
(4) E. DELIPHART. *Le premier tableau peint a Rome par le Caravage*. *Gazette des Beaux-Arts*. Gennaio, 1922.
(5) Avendo finalmente potuto *vedere* alla Mostra del '600 di Firenze il "Martirio di S. Matteo" della oscurissima cappella di San Luigi dei Francesi, mi pare di poter affermare che una delle figure del quadro, e delle più belle, non è altro che l'autoritratto del Caravaggio.
(6) *Le Vite de' Pittori etc.*, 1627, p. 207.
(7) *Op. cit.*, 137.
(8) *Op. cit.*, p. 208.

La ripulitura del "Bacco" è terminata solo ora (Maggio). Rivedendolo nelle nuove condizioni mi sento sempre più tentato di attribuirlo alla mano stessa del Caravaggio.

È anche saltata fuori una testina di giovane riflessa dentro la fiala che non potrebbe essere che l'immagine rispecchiata del pittore, e che infatti ricorda le fattezze del Caravaggio: altro argomento per credere che siamo davanti a un originale.

LUIGI BORRO.

LO SCULTORE LUIGI BORRO.

Luigi Antonio Borro di Francesco e di Francesca Casagrande nacque a Ceneda (Vittorio Veneto) il 29 luglio del 1826. Suo padre, che faceva il fabbro, avrebbe voluto avviarlo al proprio mestiere, ma mentre la passione del ragazzo per disegnare e per scolpire la pietra tenera appariva sempre più decisa, il pittore Giovanni Demin, venuto a Ceneda nel '39 a decorarvi un'aula del Palazzo Comunale, vide alcune operette di lui e raccomandò che lo mettessero a Venezia a studiare. A Venezia il Borro fu accompagnato difatti dal Podestà di Ceneda Giovanni Battista Segati, e presentato ai professori dell'Accademia Luigi Zandomeneghi e Ludovico Lipparini, i quali giudicarono da qualche saggio che c'era stoffa, ma che prima di tutto bisognava imparasse a leggere e seri-

LUIGI BORRO: LA LIBERAZIONE DELL'OSSESSO
BASSORILIEVO - VENEZIA, R.a ACCADEMIA.

vere corrente. Avendo appreso quanto gli occorreva, fu iscritto all'Accademia Veneziana sulla fine del '42 e vi divenne un allievo esemplare.

Nel triennio '43-'45, frequentando il corso di elementi e poi per due anni quello di scultura, riportò dieci premii. Il 16 gennaio del '44 lo Zandomeneghi, proponendolo "con tutto il calore" per una delle pensioni che l'Imperatore usava largire "agli studenti distinti, ma poveri", ne lodava "il gagliardo ingegno e la risoluta volontà"; il Lipparini soggiungeva che era "dotato di rari talenti, assiduo, anzi indefesso allo studio, talchè si poteva presagire di lui luminosa carriera"; nè Giuseppe Borsato, professore di ornamenti, gli era meno prodigo di elogi. Non so se la pensione gli toccasse quella volta, ciò che è tanto più probabile in quanto egli risultava da regolari attestazioni "povero fino alla miseria", certo un'I. R. Risoluzione del 23 dicembre '45 gli assegnava un sussidio triennale di 200 fiorini annui purchè seguitasse a frequentare l'Accademia e a tenere condotta lodevole. Pare che in quel tempo gli piacesse moltissimo, da quel poco che a Venezia poteva vederne, il Canova; ma di questa sua predilezione, di cui nelle sue opere mature non vi è traccia notevole, non possiamo sincerarci, perchè il bassorilievo di *Ero e Leandro* che gli fruttò nel '45 il premio per l'invenzione storica in plastica e quello di *Davide e Abigaille* sono perduti.

Col *Davide e Abigaille*, compiuto in quello studio agli Incurabili dove, finiti gli anni di scuola, usò rinchiudersi all'alba per uscirne al tramonto dandosi tutta la gior-

LUIGI BORRO LA DEPOSIZIONE – BASSORILIEVO
VENEZIA, R.a ACCADEMIA.

nata a un lavoro disperatissimo, partecipò nel '47 al grande concorso di scultura del '46 rimandato allora all'anno seguente per l'insufficenza dell'unica opera presentata, e conseguì il pensionato di Roma. Questo lo esonerava quale graziato dall'Imperatore dal servizio militare che avrebbe dovuto prestare nel Reggimento dell'Arciduca Federico, e gli assicurava 2400 lire annue per un triennio, più le spese dei viaggi di andata e di ritorno. Da Roma era obbligato a mandare tre saggi dei propri progressi: il primo anno la copia dell'Antinoo in sembianza di Idolo Egizio; il secondo un basso rilievo d'invenzione; il terzo un gruppo d'invenzione con le figure metà del vero. Partì per Roma nel gennaio del '48.

La copia dell'Antinoo il Borro la condusse innanzi – secondo un'attestazione 31 maggio '52 del Cavalier Giuseppe De Fabbris direttore generale dei Musei e delle Gallerie Vaticane – "in assai lodevole maniera, ma sopraggiunti i politici turbamenti fu costretto a tralasciarla". Il bassorilievo è *La liberazione dell'ossesso* oggi alle RR. Gallerie di Venezia (*pag. 796*), che fu spedita da Roma nel luglio del '51. A un gruppo *Cefalo e Procri* lavorava nel '52 e lo distrusse trovandosi costretto a lasciar Roma dalla mancanza di mezzi, e mentre, dicesi, che era per giungervi il fratellastro del Canova, Monsignor Sartori Vescovo di Mindo, il quale avendo udito parlare del giovane corregionale egregiamente aveva intenzione di farsi fare il ritratto da lui. Quanto alla pensione, ho motivo di credere che gli venisse a mancare prestissimo quando nel marzo del '48 Venezia mutò governo, e che gli fosse re-

LUIGI BORRO: TULLIO QUERENA (POCO DOPO IL 1852)
(fot. Filippi).

stituita sul finire del '49 dopo la ristaurazione del dominio straniero, sebbene, da quel mazziniano intemerato ed implacabile che era fin d'allora e si mantenne finchè visse, egli avesse partecipato alla rivoluzione e alla difesa di Roma fervidamente. È anche probabile che la dichiarazione del De Fabbris abbia corredato una vana istanza per ottenere nel '52 una proroga o piuttosto una integrazione della pensione stessa, perchè pare che a causa della sua vivacità patriottica, per la quale tornando nel Veneto ebbe a subire interrogatori, perquisizioni e seccature parecchie, gli fosse soppressa prima del termine giusto; ma i documenti mancano. Conosco soltanto un dispaccio luogo-

LUIGI BORRO: RITRATTO DI NATALE SCHIAVONI (1856)
VENEZIA, GALLERIA D'ARTE MODERNA *(fot. Filippi)*.

tenenziale del 24 agosto '52, che ordina di pagargli 450 lire quale ultima rata dell'indennizzo per il viaggio di ritorno da Roma effettuatosi presumibilmente poco prima.

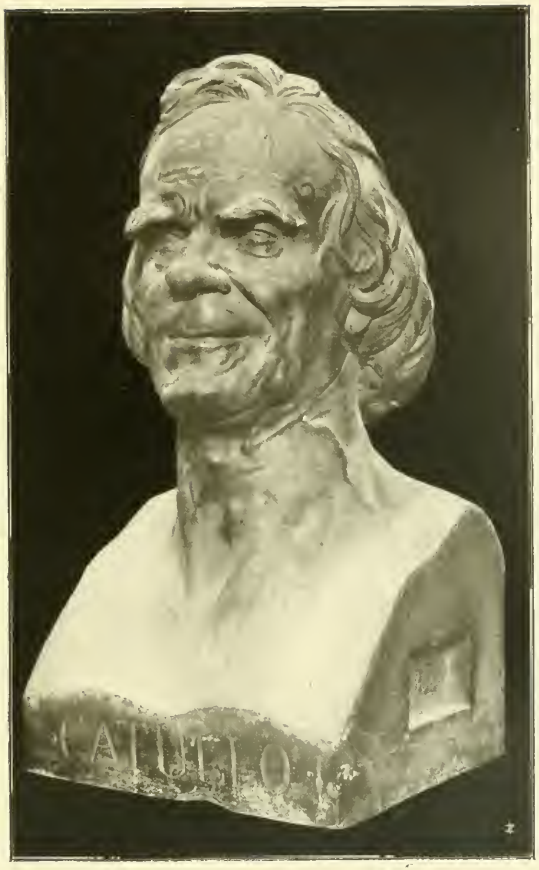
In un albumetto di quando era a Roma il Borro tracciò con un filo di matita i profili e le masse delle statue antiche. Questi disegni limpidi attestano la profondità e la chiarezza della sua cultura classica e deno-

tano uno spirito disciplinato amante della linea astratta, tanto è vero che la sua passione in fatto di scultura erano allora i Greci o, come diceva antlicamente, gli Ellèni, e proprio "per il loro disdegno delle forme terrene": fu allora che ideò un'illustrazione dell'Iliade e ne eseguì alcuni disegni che rammentano la Storia Romana del Pinelli. Oltre ai Greci adorava Raffaello come risulta anche dal bassorilievo dell'*Ossesso*, lineare e piatto, dalla sua composizione ispirata agli affreschi delle Stanze, dalla parsimonia dei gesti e dalla compostezza degli atteggiamenti discordi colla drammaticità del soggetto. Lo studio dei greci e di Raffaello a cui l'insegnamento scolastico lo aveva predisposto e nel quale egli perseverò con ardore, impresse definitivamente al suo spirito quella conformazione culturale e classicheggiante che traspare anche dalle più vive e dalle più tarde delle sue opere.

Ma altri disegni del periodo di Roma accennano a un senso più immediato della vita che dovè turbare e complicare fino da allora il suo classicismo. Tra un costume di ciociara e una *silhouette* di signora colla gonna a cerchi e colla vasta ala del cappello di paglia abbassata da un nastro di seta sulle gote, ritornano spesso dietro ombre tenue di mestizia e di sorriso il volto e la figura di Anna Tessarotto, la fidanzata lontana a cui aveva lasciato partendo da Venezia la promessa di tornare e di sposarla. Nè disegnava soltanto ai palpiti del proprio cuore in esilio il caro aspetto di lei, ma la memoria di un suo gesto, di un attimo vissuto insieme, di una sua parola. In un acquarello è vestita di rosa, e si pettina le treccie lunghe prima di posarvi sopra per uscire con lui un cappello tutto fiorito. In un altro è vestita di bianco, e si stringe una sciarpa celeste intorno alle spalle velate da un velo e leggiadre come le rose che le incoronano i capelli. E in un disegno egli si congeda da lei con un casto bacio. E un altro ancora disegnato il 16 novembre del '50 commemora il 31 agosto del '47, il giorno di un colloquio trasognato, forse della promessa. Immagini commosse e vivaci, romantiche come l'aspetto di lui che vi compare con un volto assorto incorniciato dalla barba nera e dalla chioma lunga. Un volto tetro e meditabondo da cospiratore innamorato.

Ritornato dunque a Venezia dove sposò quasi subito la Tessarotto, il Borro iniziò una carriera non scevra di patimenti e di delusioni, ma operosa e abbastanza fortunata. Oltre ai veterani della scultura che erano tuttora in piedi, Luigi Ferrari era già in fama di maestro presso le persone cospicue della città, e Luigi Minisini colle sue sculture pietiste si accaparrava le tenerezze e le commissioni del clero e dei più. Ma il Borro, che fino dai tempi dell'Accademia aveva fatto parlare di sè come di un allievo bravissimo, ritornava da Roma quasi celebre, chè *La liberazione dell'Ossesso*, se scandalizzò a Venezia gli uomini dell'ordine, a Roma era sembrata a molti una rivelazione; qualcuno ne aveva scritto con entusiasmo, e il Tenerani per vederla si era recato allo studio del Borro più di una volta. Le notizie di questi successi precedettero il suo ritorno e gli riuscirono utili.

Nel '53 scolpì il busto di Giovanni Bellini per l'Accademia che glielo pagò con il residuo di un legato Lanfritto e col pieno gradimento della Luogotenenza che lodava



LUIGI BORRO: RITRATTO DEL PROF. ANTONIO CATULLO (1864)

MUSEO DI TREVISO.

la "saggia determinazione di averlo fatto eseguire dal bravo scultore Borro": nel '57 il ritratto di Maria Giovanelli Chigi e nel '59 la statua dell'Immacolata della Chiesa di Lonigo per il principe Giovanelli che gli voleva bene e che era stato testimonio alle sue nozze; nel '57 per incarico di Massimiliano venuto a placare il Lombardo-Veneto, l'*Andrea Gritti* del Palazzo Ducale, dove esistono anche il *Leonardo Loredan* posto dal Municipio nel '62, il *Lazzaro Mocenigo* posto dai conti Papadopoli nel '75 e un medaglione di Cassandra Fedele donato dal principe Clary nel '64; per i Papadopoli scolpì pure verso il '67 il busto del *Mirabeau* (*pag. 803-4*), e per il Clary il ritratto di un suo bambino del quale ritratto conosco soltanto un disegno. Nel '60 compì il piccolo

monumento del canonico Gian Paolo Malanotti che si trova nel Duomo di Ceneda, come una leggiadra lunetta di terracotta colla Madonna e il putto; nel '62 quello di Alessandro Tartagna che deve essere dalle parti di Udine; nel '64 il ritratto del geologo Antonio Catullo per il Municipio di Belluno; nel '65 il *Dante* di Belluno e l'altro di Treviso; nel '66 il busto di Cavour che è a Venezia a Ca' Farsetti; tra il '68 e il '69 il sepolcro della famiglia Tacchi e i busti di Giovanni Battista e Anna Tacchi per il Santuario della Madonna del Monte presso Rovereto, il Leone di San Marco sulla scala dei Giganti, il medaglione di Giuseppe Lucarini nell'Ospedale Civile di Venezia; nel '70 quello del patriotta Carlo Wulten a San Giovanni e Paolo e il busto di Giovanni Querini per la Fondazione da lui istituita; nel '71 il medaglione del Conte Alessandro Marcello nella Villa Marcello alle Badoere; nel '75 si vide inaugurare a Venezia il Monumento a Daniele Manin e a Treviso quello ai Caduti per la Patria. Bisogna notare che l'elenco è certo incompletissimo e ha soltanto un significato indiziario, perchè in quest'oscurità che è venuta addensandosi sulla memoria del Borro e delle sue opere non si possono raccogliere – specialmente da chi è primo a occuparsene dopo tanto oblìo – che notizie frammentarie e incomplete; ma appartengono probabilmente agli anni prima del '75 altre opere esistenti, come il ritratto di Caterina Luccheschi, delle quali non ho potuto precisare la data, e altre, com'è per esempio il busto di Milady Edwards, di cui non ho scoperto che il ricordo. Inoltre qualcuno dei monumenti sepolcrali che il Borro studiò, per la famiglia Busetto per la famiglia Tonello per Antonio Damiani, forse fu eseguito ed esiste in qualche cimitero veneto.

Il valore e l'importanza storica del Borro non si rilevano tanto dai lavori che eseguì di maniera, quanto da quelli che fece dal vero con un realismo cordiale che nell'arte dei suoi colleghi contemporanei – se anche di realismo fecero professione – non ha riscontro. Pur troppo alcuni di questi ritratti, non li ho trovati più. Quello di suo figlio Agostino che risaliva forse al '58 quando si può presumere che lo acquistasse il Giovanelli, per quante diligenti ricerche ne abbia ordinate il principe Alberto, è irreperibile, e chi l'ha visto dice che fosse mirabile; sicchè dobbiamo accontentarci di un altro ritratto di bambino, quello di Tullio Querena – figlio di Lattanzio pittore – fatto dopo il '52, notevole per la soave rotondità della modellazione, per l'espressione infantile dello sguardo attonito, per la gentilezza del disegno, ma che risente ass i delle tendenze generali dell'epoca (*pag. 798*). Il busto di Teresa Boer di cui ho sentito parlare con ammirazione grandissima e quello di Giovanni Battista Segati erano a Ceneda; l'ultima guerra li ha distrutti. Di quello di Anna Bisognini che pare fosse tanto vivo ed arguto non ho trovato neppure le traccie. Di modo che di ritratti dal vero ne rimarrebbero cinque e precisamente quelli: del pittore Andrea Schiavoni (1856) che glielo ricambiò con un ritratto ad olio (*pag. 799*), di Maria Giovanelli Chigi (1857), di Caterina Luccheschi, di Antonio Catullo (1864) (*pag. 801*), di Giovannina Favier (dopo il 1880). Forse sono fatte dal vero anche l'Erma del Goodrich (1877) e il busto di Caterina Percoto che nell'87, un anno dopo la morte dello scultore, fu donato al Museo di U-

LUIGI BORRO: MIRABEAU (1867 CIRCA) - VENEZIA
GALLERIA D'ARTE MODERNA (*fot. Filippi*).

LUIGI BORBO: MIRABEAU (1867 CIRCA).

VENEZIA, GALLERIA D'ARTE MODERNA.

dine. Nel '72 Don Pedro d'Alcantara Imperatore del Brasile avrebbe posato due volte nello studio del Borro per un busto, il quale difatti, a giudicare dalla fotografia, rivela – ma soltanto in certe parti – l'ispirazione immediata del vero: l'artista trattò lungamente col Consolato brasiliano di Genova per offrirne il marmo all'Augusto Signore, ma la modestia della gratificazione offertagli fece sì che l'immagine restasse di gesso e finisse chissà dove. Il medaglione del vicerè d'Egitto Ismail Pascià (1862), è fatto certamente, come quelli di Renan e di Falk (1864), di maniera.

I ritratti della Giovanelli e della Lucchesebi, corretti e garbati, sono freddi e piuttosto insignificanti. Quello di Giovannina

LUIGI BORRO: LA FESTA DELLE MARIE BOZZETTO (1870).

Favier (*pag. 812*), specialmente in certe parti come nell'appiccatura dei capelli e nelle spalle, è modellato delicatamente e con rara sensibilità. Il tipo del Goodrich è caratterizzato con acutezza e singolare efficacia (*pag. 811*). I tratti grandiosi e disfatti della vecchia Percoto sono realizzati con enfatica potenza *(pag. 814)*. Ma le opere più importanti del gruppo sono lo *Schiavoni* e il *Catullo*.

Modellato quando la scultura italiana, anche professandosi diversa, era scolastica e romantica, lo *Schiavoni* ne differisce nettamente, perchè la certezza del disegno nel profilo solenne, la compostezza del volto costruito poderosamente, il carattere delle pieghe gli dànno un'impronta classica, e perchè in questa bella testa malinconica, pacata e soffusa appena di una tenue ombra di sorriso, rigata e afflosciata dalla decrepitezza, paziente e maestosa, c'è un'umanità che nella scultura italiana del '50 è nuova. E poi la scultura d'allora, idealista e deco-

LUIGI BORRO: IL MONUMENTO A MANIN IN VENEZIA (1875).

rativa, subordinava anche nel ritratto la constatazione del carattere individuale alle idee fisse di un'estetica prestabilita, cioè la visione verace al preconcetto dello stile, riuscendone necessariamente più o meno vaga e generalizzatrice; e, abituata a concepire la statua o il busto appunto come un oggetto decorativo a corredo di un'architettura o di un mobile, si preoccupava per lo più che riuscisse piacevole e che anche la sua materia fosse leggiadra, sicchè le asprezze e le ferocie della realtà, già raddolcite, sparivano dietro le attenuazioni e le reticenze del marmo levigato e del bronzo liscio.

LUIGI BORRO:

PARTICOLARE DEL MONUMENTO A DANIELE MANIN (1875).

Invece nel busto inesorabile del Borro, la testa di Natale Schiavoni stramba e deformata dalla vecchiaia, le asimmetrie curiose dello scheletro, le grinze e le rughe bizzarre, le borse dell'epidermide floscia e ciò che dell'anima sgorga e balena nello sguardo, tutto è osservato nettamente e stabilito con chiarezza. E la modellazione ruvida e rotta è tutta un fremito di volumi e di piani che riproduce, della realtà, il tormento e il palpito. L'intimità della visione individualista e individualizzatrice, la vivacità inquieta e scabra della tecnica, rappresentano nella scultura italiana del '50 dei fatti insoliti, forse isolati.

Nè il ritratto di Antonio Catullo vale di meno *(pag. 801)*. È una testa comica e geniale, rugosa e grinzosa, illuminata dallo sguardo penetrante e vivissimo che brilla nella profondità delle due occhiaie scavate all'ombra dei sopraeigli monumentali. Il naso sensuale si imposta potente e si allarga con affabilità sul labbro raso spianato dall'abitudine di un sorriso arguto che spinge in su due gote sardoniche e fa sembrare più nudo il solco della bocca eloquente tra le labbra sottili. La mascella robusta, quadrata, a spigoli acuti, è tutta osso come quella delle tartarughe. E sulla fronte immensa è piantata una criniera selvatica che scende a ciocche dure e grandi sul collo massiccio e venoso.

Se si pensa che i due coetani più emeriti del Borro sono probabilmente il Vela e il Duprè, non si sa proprio quale scultura italiana di quel tempo si potrebbe contrapporre per schiettezza e vigorìa di visione e di fattura al ritratto del Catullo. Tanto che questo non sembra appartenere neppure alla propria età – ricordiamoci che risale al 1864 – ma a tempi più remoti o più tardi.

Il Catullo e lo Schiavoni, e in generale quasi tutti i ritratti che il Borro fece dal vero emancipandosi dal genericismo accademico prevalente, inaugurano una visione della realtà più autentica e individualista, una tecnica più commossa e più ricca di accenti personali: ma chi credesse che il realismo del Borro fosse in relazione con quello programmatico dei suoi coetani, si sbaglierebbe, e si sbaglierebbe anche chi lo considerasse precisamente un realista. A Venezia e a Roma, il Borro aveva ricevuto una cultura prettamente accademica di suo pieno gradimento. Ristabilitosi a Venezia vi condusse in un mezzo pacifico e tradizionalista un'esistenza di provinciale sedentario e solitario, nè uscì – credo – dal Veneto che per andare rapidamente a Milano nel '60 e per fare una corsa a Monaco nel '73 a sorvegliarvi la fusione del Manin, nè intrecciò amicizie e relazioni con gli artisti italiani e meno ancora con quelli di fuori; anzi restò in disparte dal movimento contemporaneo e forse lo ignorò addirittura, perseverando tutta la vita nel feticismo e nello studio degli antichi. Che se alcuno volesse proprio rintracciare qualche affinità al realismo del Borro, forse dovrebbe rintracciarla nella pittura veneziana del cinquecento così sensuale ed umana, oppure – se si accontentasse di assomiglianze accidentali e vaghe – potrebbe intravvederle in qualche scultura quattrocentesca nella quale sopravvivesse alcunchè dello spirito gotico. Ma del resto le opere realistiche del Borro, se sono le più vitali e le più belle di quante ne fece, corrispondono nella sua produzione ad altrettante eccezioni, palesandosi egli per lo più come un manierista erudito e un accademico disciplinato.

Certo i suoi esperimenti realistici così trionfali non rimasero per il Borro manierista e accademico, senza frutto. Nella testa camusa della *Satiressa (pag. 809)*, se quella volta non si valse di un modello, e ciò mi sembra tutt'altro che sicuro, l'attacco dell'orecchia, la voluminosità morbida del collo, quella mollezza della donna adiposa che si vede perfino laddove la pelle è più attaccata allo scheletro, nella fronte, alle radici del naso tra occhio e occhio, quella floridezza sudaticcia della femmina avida e ghiotta, tutto è sentito e reso così efficacemente che sembra fatto efficacemente dal vero. Come la gola grassa e rasa del *Mirabeau* che trabocca dal colletto e gli pende tutt'attorno al mento. Ma mentre nello *Schiavoni* e nel *Catullo* prevale il senso dritto della realtà, nella maggior parte delle altre opere prevale la sapienza o l'energia o l'abilità della maniera.

Ho avuto la fortuna di potere esaminare una collezione numerosa di disegni del Borro: studi di composizioni e di particolari, schizzi di monumenti, ritratti, spunti di illustrazioni, disegnati un poco dappertutto, su fogli strappati, sulla pagina bianca di una lettera, su certe carte giallastre e trasparenti che gli permettevano di correg-

LUIGI BORRO: SATIRESSA *(fot. Filippi).*

gere a gradi il proprio lavoro delucidandolo successivamente invece di seguitare a caricarne di pentimenti l'edizione originale. Già questo sistema di lavoro, la perseveranza e la diligenza poste dall'artista nel cercare, attraverso una lunga serie di modificazioni tenuissime, la linea giusta, sebbene egli fosse tutt'altro che un disegnatore stentato e anzi stupendamente facile e spedito, è un indizio del suo tem-

peramento: ma studiando la collezione, la quale si riferisce a tutta l'esistenza artistica dell'autore, si vede che è bensì varia e contiene schizzi impetuosi nervosi movimentatissimi, traccie di nudi fissate con un segno caldo e grasso, documenti di ispirazioni diverse da una figura michelangiolesca a un Vittorio Emanuele a cavallo che fa pensare all'*Ufficiale dei cacciatori* di Gericault, ma che per lo più rivela quello stesso amore della linea astratta che il Borro nutrì negli anni di Roma, quello stesso amore della linea armoniosa, limpida conforme alle leggi del bello assoluto e sublime. Basterebbero questi disegni a stabilire che il Borro, sebbene avesse arricchito e complicato il proprio spirito di osservazioni realistiche e perfino di palpiti romantici così che la sua opera può essere nella sua integrità difficilmente classificata, fosse prevalentemente, e se non proprio per indole certo per costume, un accademico. Del resto il disegnatore esatto, lineare secondo i precetti dell'Accademia, risulta anche dalle sculture, e non solo dai bassi rilievi dei medaglioni impeccabili, ma anche da quelle a pieno tondo. Basta vedere il profilo, così incisivo, del Loredan.

Ma era il Borro un accademico accalorato ed appassionato. È evidente che lo stile di un artista o quello di un'età costituiva per lui un fatto concreto e materiale con un aspetto impressionante e vivo come le faccie dello Schiavoni e del Catullo: e che egli lo sentiva collo stesso affetto e lo stesso turbamento con cui sentiva la realtà di carne e di ossa. Quando si trovava costretto a fare di maniera la faccia di un contemporaneo, allora lavorava fiaccamente come nel busto ampolloso del Querini, o in quello che fece del pittore Ippolito Caffi certo dopo la sua morte – avvenuta, come è noto, nel '66 alla battaglia di Lissa – e probabilmente senza averlo mai conosciuto. Ma se si trattava di un personaggio del quattrocento come Leonardo Loredan, o del cinquecento come Andrea Gritti, o del settecento come Marco Foscarini o come Mirabeau, allora il Borro, ispirandosi ogni volta allo stile di una diversa età, lo risentiva così profondamente e riusciva a trasfonderlo talmente in se stesso che non si può dire che lo imitasse, perchè lo riviveva ogni volta coll'animo e col corpo.

Il 29 aprile 1869 il Sindaco di Venezia Principe Giovanelli bandiva il concorso tra artisti italiani e stranieri per un monumento a Daniele Manin, il quale doveva raffigurare " per mezzo di una statua situata su un piedestallo ornato di bassorilievi o di altre ornamentazioni, il grande cittadino in piedi nel suo costume abituale ". Il concorso andò male perchè nessuno dei 43 bozzetti presentati sembrò meritevole di essere prescelto: e allora la Commissione giudicatrice, incaricata in gran fretta dal Consiglio Comunale di designare l'artista al quale si dovesse affidare il lavoro, ne propose sei che furono il Duprè, il Vela, il Fraccaroli, Luigi Ferrari, il Minisini e il Borro. La Commissione, d'accordo col Giovanelli che fin da parecchi giorni aveva stabilito di rivolgersi al Vela, non aveva voluto compromettersi a proporre un artista di fuori, ma nella seduta dell'11 febbraio del '70 il candidato del Sindaco raccolse i suffragi unanimi della maggioranza consigliare.

Ai cittadini la deliberazione non garbò, perchè sostenevano che Manin doveva es-

LUIGI BORRO: G. I. F. GOODRICH (1877) - VENEZIA GALLERIA D'ARTE MODERNA *(fot. Filippi)*.

LUIGI BORRO: RITRATTO DELLA SIGNORA FAVIER (DOPO IL 1880).

sere scolpito da un veneziano e non da uno svizzero che, mentre Venezia pativa gli strazii dell'assedio, si era goduto nella sua patria pacifica l'ombra dei boschi e la brezza dei laghi. Veramente il Vela, quando lo seppe, potè dolersi di queste voci e rinfacciare che quello svizzero aveva combattuto volontariamente a fianco degli italiani per esempio a Peschiera: e avrebbe potuto anche aggiungere che Nicolò Tomaseo confortandolo ad accettare nel '58 l'incarico di un altro monumento a Manin, quello di Torino, lo aveva assicurato che il Dittatore considerava lui, il Vela, l'autore di *Spartaco*, come uno dei propri amici e si rammaricava di non conoscerlo di persona. Ma siccome di fronte al pubblico le buone ragioni non contano, il bozzetto del Vela giungendo a Venezia il 20 aprile fu accolto dai più con ostilità e finì per essere respinto da quelli stessi che lo avevano richiesto. Raffigurava Manin liberato dal carcere e portato sulle spalle da un arsenelotto e da un marinaio, chè il Vela era democratico e repubblicano. Ma il Consiglio Comunale era composto di patrizi e di alti borghesi, sensibilissimi al-

LUIGI BORRO: MARCO FOSCARINI (1881) *(fot. Filippi).*

l'eloquenza del conte Morosini il quale nella seduta del 18 maggio convinse l'opera del Vela d'iniquità storica, perchè non solo la classe popolare, ma anche e forse di più le altre avevano prodotta l'epopea del '48 e del '49. Nonostante le suppliche del Sindaco e dei pochi rimastigli fedeli, il Consiglio deliberò che si dovesse invitare l'artista a presentare un bozzetto nuovo, ciò che egli non fece ad onta di molte insistenze, perchè era uomo dignitoso e aveva saputo quanto il suo nome, prima ancora del suo lavoro, fosse tornato male accetto ai Veneziani.

Allora il 10 ottobre Luigi Borro presentava al Sindaco un modello del monumento eseguito secondo le norme del concorso del '69, e poichè il momento era fa-

LUIGI BORRO: CATERINA PERCOTO (VERSO IL 1886) MUSEO DI UDINE.

vorevole premendo a tutti che la cosa tornata ormai al punto di partenza fosse definita al più presto, l'incarico gli sarebbe stato conferito senz'altro, se la presentazione di altri modelli, uno dei quali era di un giovane uscito appena dall'Accademia, Antonio dal Zotto, non avesse prodotta la nomina di una Commissione. La quale però dopo varie tergiversazioni si pronunziò favorevole al Borro.

Il monumento fu inaugurato il 22 marzo del '75 e non è nel suo complesso una bella cosa *(pag. 806 e 807)*. L'architettura del piedestallo è meschina, sproporzionata nelle sue parti e alle dimensioni delle statue: il leone sta a fatica sul gradino troppo piccolo; gli elementi decorativi della stella dorata e delle quattro bombe sui pilastri degli angoli, sono infelici; il colore e la lucidatura del marmo non s'intonano colla materia e colla tecnica dei bronzi. E se il Borro aveva ideato dapprima un piedestallo diverso e ricchissimo a cui si dovette rinunciare per ragioni economiche, è pur vero che il disegno di quello esistente è suo, che fu lui a prescrivere la qualità del marmo e il tipo della sua lavorazione, e che gli errori dell'esecuzione, imputabili all'Ufficio Tecnico comunale che la diresse, non furon tali da alterare notevolmente l'effetto dell'opera.

LUIGI BORRO: DISEGNO.

È che al Borro mancava il senso della composizione. Questo costruttore gagliardo e sapiente dell'architettura di un volto umano, quando si era cimentato a comporre insieme delle figure era riuscito scolastico come nella *Liberazione dell'Ossesso* (*p. 796*) o scombinato come nel bassorilievo della *Deposizione* (*p. 797*) eseguito a Ceneda nel '57 e pervenuto recentemente alle RR. Gallerie di Venezia, dove le figure estranee al gruppo centrale, tragico e solenne, sono slegate da questo e non riescono ad altro che a disturbarne il ritmo. Anche di fronte al problema di comporre un monumento, il Borro si perdeva.

Ma la statua è la più poetica tra quante ne sono apparse nel secolo XIX sulle piazze italiane. Certo il Borro la modellò coll'anima tremante d'affetti e di ricordi. A Venezia quando studiava all'Accademia, aveva dovuto incontrare spesso l'avvocato Manin, corto, grassoccio, in occhiali, repubblicano schietto, oppositore sereno ma risoluto del governo austriaco: e certo la sua figura gli restò in mente. Ma a Roma in quella primavera romantica del proprio cuore in esilio, quando vide Garibaldi e morì Mameli ed egli stesso combattè sulle barricate del Corso e sulle mura assediate, seppe che a Venezia

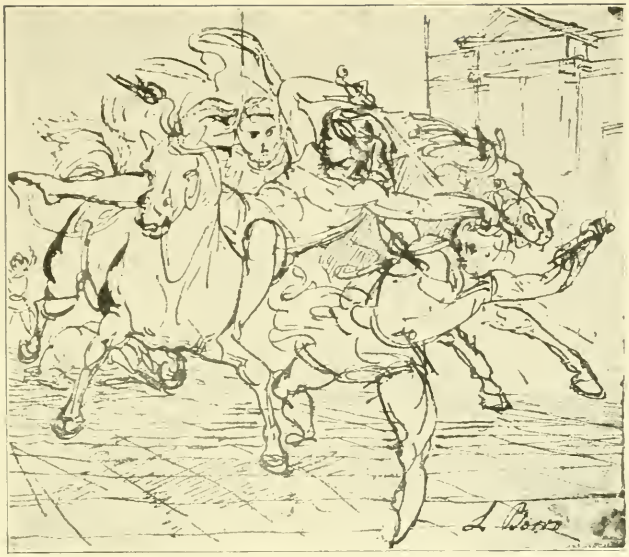
LUIGI BORRO: DISEGNO.

Daniele Manin proclamava la repubblica e la resistenza ad ogni costo e che poi usciva per sempre dalla città nuovamente oppressa, allora la figura dell'avvocato in occhiali si trasformò per il giovane generoso e fantastico nell'immagine di un eroe eloquente e sdegnoso, dalle pupille nude e incrollabili, dalla bocca risoluta, dal petto vasto, dalla grande capigliatura. La statua, lavorata dal Borro nella virilità pensosa, raffigura quell'immagine della sua gioventù generosa e fantastica.

È per questo che non è fatta soltanto con talento e con sapienza, ma come si vede dal suo atteggiamento, dalla maschera spirituale e commossa, dal calore e dagli impeti della fattura, con intima passione. Perchè il Borro vi espresse, senza volere, anche i trasporti, le volontà, i sogni e una trepida nostalgia della propria gioventù.

Eppure con la comparsa del Manin incomincia la sventura del Borro.

Sebbene partecipasse a quanti concorsi poteva e offrisse la propria opera a dritta e a sinistra, negli undici anni che passano dall'inaugurazione del Manin alla sua morte non riuscì a scolpire altro che il ritratto del Goodrich (che spedito a Trieste venne respinto non so perchè e, venduto dallo spe-



LUIGI BORRO: COMBATTIMENTO DI CAVALIERI
DISEGNO A PENNA (*fot. Filippi*).

ditore ad un antiquario, è passato testè alla Galleria d'Arte Moderna di Roma), quello della signora Favier, i busti del Foscarini (1881) e della Percoto, e uno dei leoni sul muro del palazzo Franchetti. Se il monumento di Rovereto al Rosmini, che per lo meno egli si propose di eseguire, era stato commesso a Vincenzo Consani e la tomba di Giovanni Papadopoli, che aveva studiato di proposito, a Luigi Ferrari, fino al '75 era stato generalmente favorito; ma nel '79 gli fu anteposto Augusto Benvenuti per il *Giorgione* di Castelfranco e nell'80 per il *Vittorio Emanuele* di Vicenza, nell'82 Francesco Barzaghi per il *Tomaseo* di Venezia e T. Luchetta per il Vittorio Emanuele di Vicenza, Ettore Ferrari per il *Vittorio Emanuele* di Venezia per la quale città il Borro studiò anche invano il monumento al *Sarpi* eseguito più tardi da Emilio Marsili. E tutto ciò è detto senza tener conto delle sue disdette coi privati. Allora si insinuarono nell'animo del pover'uomo un meravigliato dolore e uno scoramento profondo, mentre colla fermezza del carattere solitario e dignitoso andava accrescendo intorno a sè l'abbandono. Camminava dritto e calmo anche negli ultimi anni di vita quando gli stenti e l'infermità lo andavano logorando, e siccome per passare sui ponti dell'Accademia e della Ferrovia si pagavano due centesimi di pedaggio e le gambe esauste non lo reggevano a fare il giro di Rialto, si fermava ad aspettare che passasse un suo giovane collega o un amico pietoso che gli offrisse la piccola moneta.

Intanto si diceva e si dice tuttora che la causa della sua rovina fu la sua passione per i quadri antichi, passione, si diceva e si dice, stolta e sfrenata. Si raccontava che per lui i quadri che aveva accumulato erano capilavori, ma che invece erano cerotti, e che per comprarseli e per non venderli lasciava morire se stesso e la famiglia di fame. Ora, se veramente il Borro era come collezionista un maniaco, è anche vero che quando una volta sgombrò il magazzino degli scarti, un antiquario accorto si affrettò a comperarne e ne ricavò molto profitto; che quando il Municipio di Venezia, commessogli il monumento di Manin, pretese da lui un pegno a garanzia degli acconti che gli eran dovuti, i pittori Policarpo Bedini e Pietro Roy insieme a Niccolò Barozzi scelsero nella diffamata collezione del Borro un Tiziano che dissero di rara bellezza e un Palma vecchio che dichiararono di pregio singolare. Quanto alla questione della fame è pur vero che finchè aveva trovato da lavorare, sebbene la sua mania fosse di origine remota, avevano vissuto lui e la sua famiglia decorosamente, e anzi nel '74 aveva potuto comperare il Palazzo Collalto a San Stin.

È che fino dagli anni fortunati esisteva a Venezia contro il Borro una corrente di diffidenza e di antipatia. Luigi Ferrari a un allievo che aveva imitato in un saggio quel bassorilievo dell'*Ossesso* tacciato al suo apparire di stramberia modernista, dichiarò che a chi avesse persistito a imitare certi ciarlatani avrebbe negato il proprio insegnamento. E gli spiriti ligi ai precetti andavano protestando che le sculture del Borro tendevano all'esagerato ed al falso, e ne deploravano le turgidezze convenzionali, il fare a ricci e a larghe volute, solleciti di fronte a qualche opera più disciplinata a mostrarsi tutti edificati del suo ravvedimento, più solleciti a scandalizzarsi e a deriderlo se egli dava vita a opere originali e geniali come il ritratto del professor Catullo. Probabilmente erano in buona fede. Ma frattanto si andava creando intorno all'artista un'atmosfera di prevenzione e di incomprensione che rendeva difficili i giudizi giusti. E difatti si stenta ad ammettere non dirò la buona fede ma la serenità di quella commissione del '70, che dovendo giudicare il concorso bandito della Fondazione Querini Stampalia per un gruppo in marmo, preferì il deplorevole *Sarpi* del Minisini alla *Festa delle Marie* (*pag. 805*) del Borro. E del resto un documento irrefutabile dell'avversione che si era formata contro di lui è la commemorazione che il Segretario dell'Accademia Veneziana lesse nell'adunanza del 14 aprile '86. Generalmente dei defunti si dice bene anche quando si pensa male. Ma il commemoratore di quella volta fu contro il Borro, contro quel povero morto di amarezza e di povertà, inesorabile. Ripetè contro la sua arte le critiche dei maldicenti e dei malevoli, lo trattò in un breve giro di frasi da matto e imputò "a lui solo che aveva sprecato l'ingegno in vani conati, in manifestazioni sterili, fatali alla sua fama, alla sua posizione sociale ed al suo avvenire" la causa della sua rovina. Parole che rivoltano, tanto più che sono dette di un uomo per dieci anni sventuratissimo e, che per ripetere le frasi di quel commemoratore inesorabile "era stato di carattere buono e cortese quant'altri mai, remissivo come un martire: e non si lagnava di essere dimenticato; o lo faceva in una maniera sì dolce da stringere proprio il cuore di quanti lo ascoltavano".

Sventuratissimo per dieci anni. E difatti si era cominciato a dimenticarlo il 22 marzo 1875, il giorno che si inaugurava il Manin. Contro questa sua fatica era cominciato da tempo una campagna sorda a cui tutto serviva: che per il monumento si fosse scelto e sventrato il campo di San Paternian; che non si fosse accettato il progetto del Vela, il quale, se non era veneziano, era però il più celebre scultore, si diceva adesso, d'Italia; che il Manin fosse vestito male; che tenesse in mano un rotolo di carta, eccetera. Si disse che il Borro non sarebbe mai riuscito a condurre l'opera a termine, e si disse tanto che il Municipio si risolse a pretenderne, contro ogni costume e cortesia, il pegno di due quadri. E quando egli consegnò le forme in un anno e mezzo invece dei tre concessi dal contratto, si ricominciò a strillare perchè aveva combinata la fusione, invece che col Papi fiorentino, con un tedesco, il Miller di Monaco. Questo era vero; ma al Borro spettavano per il monumento 60 mila lire in tutto: col Miller potè accordarsi per 47 mila lire italiane – anche allora il cambio era perfido – compresi gli imballaggi e i trasporti dei gessi e dei bronzi, mentre il Papi per la sola fusione della statua ne pretendeva 32.000 sulla base delle quali ne sarebbero occorse altre 20.000 per il leone senza contare tutte le spese di contorno. Evidentemente il Borro avrebbe dovuto rimetterci di tasca.

Ma questo ai suoi nemici non importava. Importava invece che la commissione tanto discussa di un monumento tanto glorioso fosse stata affidata a lui, bestia nera della gente di buon senso e dei professori dabbene, strambo e modernista. Quel gruppo di gente che lo combatteva più attivamente e non poteva adattarsi all'idea del suo successo, dopo avere tentato ogni modo di contenderglielo si diede a sostenere quel giovane uscito appena dall'Accademia, Antonio Dal Zotto, che il marchese Selvatico, presidente dell'Accademia stessa nonchè della Commissione municipale per il monumento, tentò di imporre fino all'ultimo, dichiarando esplicitamente che scegliendolo si sarebbe fatto onore all'Istituto, e volendo dire che in caso diverso si sarebbe usato all'Istituto un affronto. Anche dopo che riuscita vana questa specie di intimidazione il Borro venne prescelto, le speranze dei suoi nemici si riaccesero per un momento quando tra lui e il Municipio insorsero alcuni contrasti di indole economica e il Dal Zotto offerse nuovamente al Sindaco la propria opera a prezzi di concorrenza. Ma gli fu risposto seccamente e si fece bene.

Accade però che quando il monumento del Borro fu inaugurato – e mentre si apriva una sottoscrizione per un'altro, quello a Goldoni che doveva essere commesso al Dal Zotto – il successo, che per tanti versi non avrebbe dovuto mancargli, gli mancò del tutto, e non per via di attacchi violenti che sarebbero stati inopportuni, ma di osservazioni minute sull'infelicità del piedestallo e sulla pretesa insulsaggine della statua vista alle spalle, mormorate per lo più su un tono di compatimento benevolo e di dispiacere sincero da gente di cuore. Sui giornali se ne scrisse pochissimo come se ne valesse poco la pena o se fosse meglio divagare. Un giovane scrittore d'arte in un articolo brillante spedito dopo l'inaugurazione all'*Illustrazione Italiana* non fece neppure il nome del Borro, e del monu-

mento si limitò a dire che "tutti avevano trovato vivo ed espressivo il leone". Tanto è vero che quello scrittore è un uomo di spirito che deve anche a questa qualità il proprio successo.

Così il monumento parve ai più un'opera mancata, e lo scultore un uomo finito.

Il Borro morì nel 1880, il 6 di Gennaio.

NINO BARBANTINI.

LUIGI BORRO: DISEGNO.

COMMENTI.

MA PROPRIO MILLENOVECENTOVENTUNO? Proprio l'anno scorso è stato composto il tomo VI, parte prima della *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens, etc.*, la grande opera divulgativa che da un ventennio si va pubblicando sotto la direzione di André Michel?

Non intendiamo parlare che della parte italiana, incompetenti come gentilmente ci riconosciamo per il resto. Il tomo porta per titolo: *L'Arte in Europa nel secolo XVII*. Bene. E s'apre con un libro XVII, *l'Arte italiana sotto il Bernini*, che potrebbe essere stato scritto verso il 1890. Voi subodorate subito il vecchio *cliché* storiografico, figlio in gran parte di una vecchia ignoranza. Il seicento in Italia è il barocco, del barocco non è sopportabile che un po' di scultura e l'architettura. Si piglia dunque il più grande scultore e il più grande (almeno si dice) architetto del tempo e se ne fa il dominatore delle arti e il nume presente. E allora vi vien la voglia, curiosamente, di andare a vedere come diavolo mai un certo Caravaggio si sia potuto assettare sotto il dominio berniniano.... Cercate, spogliate, compulsate gli indici: Caravaggio non c'è. Possibile? Vi precipitate nel volume precedente e lo trovate infatti compreso in quella trattazione. Il seicento italiano decapitato di Caravaggio.... Niente di grave: sono gli scherzi della cronologia assunta a direttrice degli schemi storici. E peggio per il Caravaggio se ha commesso la sconvenienza di nascere quando il calendario artistico francese non permette che sia ancora "seicento".

Ma rassegniamoci per quel che non c'è; e vediamo quello, che nel diciasettesimo libro, si trova. In primo piano i bolognesi, capintesta *le Guide*, naturalmente. Ma il Dominichino manca perchè era già andato con Carracci a far compagnia al Caravaggio nel tomo V. Perchè? Mistero. Che si fa più profondo, quando inserito tra Lionello Spada e il Guercino ci s'imbatte, indovinate un po'? nel cavalier d'Arpino! E naturalmente non una parola di G. M. Crespi che pure alla fine del XVII secolo (o non s'era detto di andare avanti con le dande cronologiche?) aveva trentasei anni. E quel che vien dopo? Il Mola che finisce tra gli scolari *du Guide*; tre parole per il Feti, non una per il Borgianni o per il Saraceni, dopo aver parlato del Baglioni o del Passeri e dedicato dei capitoletti a Pasinelli e Ciro Ferri. Quattro righe e mezzo per Caracciolo, Stanzioni, e Vaccaro, cumulativamente. Silenzio perfetto sui Gentileschi, sullo Schedone, su Cavallino. E il tutto susseguito casualmente, senza un cenno delle tendenze varie, delle scuole, dei nuclei d'energie pittoriche solidissimamente formatesi in tante città italiane. Salvator Rosa messo sullo stesso piano del Preti; più periodi dedicati al Sassoferrato che non allo Strozzi. Eppure i primi studi del De Rinaldis su Cavallino, sono del 1911, gli articoli del Longhi su Battistello, sul Borgianni, sui Gentileschi sono nell'*Arte* del Ἡ τέχνη: dal 1910 in qua l'*Arte*, la *Rassegna d'arte*, il *Bollettino del Ministero*, la *Rivista d'arte* formicolano di rivelazioni sulla pittura seicentesca negli scritti del Marangoni, del Cantalamessa, del Fiocco, del Venturi, di dieci altri. E il Lanzi aveva scritto da un secolo. Era troppo chiedere che occupandosi d'arte italiana uno scrittore tenesse d'occhio quel che gli italiani indagavano in proposito?

Se un'opera consimile fosse stata ideata e composta in Italia, noi certo non ci saremmo tenuti disonorati di ricorrere per l'arte degli altri paesi, quando non avessimo avuto in casa un conoscitore autentico, alle migliori competenze indigene. In Francia....

Intanto in Palazzo Pitti cinquanta sale della Mostra della pittura italiana del '600 e del '700, proprio in questi giorni delineano l'ossatura grandiosa di quella che potrà esser la vera storia della nostra pittura di quel tempo. Saremmo curiosi di conoscere l'impressione di un lettore dell'opera del Michel, visitante le sale dopo aver letto il libro; e magari l'impressione dello stesso André Michel....

LUIGI DAMI Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

INDICE

INDICE DEGLI ARTICOLI.

NELLO TARCHIANI - L'Altare d'oro di Sant'Ambrogio di Milano . . pag. 1

T. DE MARINIS - Un ritratto di Piero de' Medici di Domenico Ghirlandaio . . . . . „ 38

ORLANDO GROSSO - Decorazione e mobilia di palazzi genovesi nel seicento e nel settecento . . . . „ 46

SALVATORE DI GIACOMO - Il busto di Cesare Correnti modellato da Vincenzo Gemito . . . . . „ 72

FEDERIGO HERMANIN - La deposizione di Tivoli. . . . . „ 78

PAOLO D'ANCONA - L'arte di Oderisi da Gubbio . . . . . „ 89

GIUSEPPE FIOCCO - Giovan Battista Piazzetta . . . . . „ 101

ALDO RAVÀ - I tappeti persiani della Chiesa di San Marco . . . . „ 124

GIULIO U. ARATA - Arte rustica Sarda - III. Mobili e arredi domestici . „ 130

UGO OJETTI - Un quadro sconosciuto di Tranquillo Cremona . . . . „ 148

IGINO B. SUPINO - Un'opera sconosciuta di Jacopo dalla Quercia. . „ 149

GIORGIO SANGIORGI - Tessuti istoriati fiorentini . . . . . „ 153

RICCIOTTI BRATTI - La "Mariegola" dei Calafati dell'Arsenale di Venezia . „ 169

ETTORE SESTIERI - Ricerche su Cavallino . . . . . „ 181

UMBERTO GNOLI - Ceramiche romane del Cinquecento . . . . . „ 199

GIOVANNI GRANDI - Giocattoli russi „ 203

ANGELO BRUSCHI - Il primo monumento a Dante in Santa Croce . „ 214

CARLO GAMBA - Una croce smaltata del Museo del Bargello . . . . „ 218

GIUSEPPE GEROLA - Il sacramentario della chiesa di Trento . . . . „ 221

ANTONIO MINTO - Una statua di stile jonico arcaico della raccolta Guicciardini . . . . . „ 230

PLACIDO CAMPETTI - Il cofano di Balduccio degli Antelminelli nella cattedrale di Lucca . . . . . „ 240

ORLANDO GROSSO - Il "Mésere" . „ 250

BERNARD BERENSON - Due dipinti del XII secolo venuti da Costantinopoli . . . . . pag. 284

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI - Un astuccio di cuoio nel Museo di Arte Industriale di Bologna . . „ 305

POMPEO MOLMENTI - La "Bella Nani" è del Veronese? . . . . „ 308

LUIGI DAMI - Arte vasariana del legname . . . . . „ 313

GIULIO LORENZETTI - Lucerne cinquecentesche veneziane . . . . „ 328

ANTONIO MARAINI - Adolfo De Carolis silografo . . . . . „ 332

GUIDO CALZA - Un gingillo di osso lavorato . . . . . „ 353

ALFREDO LENSI - Una scultura sconosciuta di Michelozzo nell'Annunziata di Firenze . . . . . „ 358

MATTEO MARANGONI - La raccolta Cecconi di pittura secentesca . . „ 362

GIUSEPPE MORAZZONI - Il presepe napoletano - I. . . . . „ 380

ARDENGO SOFFICI - Daumier pittore . . . . . „ 405

UMBERTO GNOLI - Il tesoro di San Francesco di Assisi - I . . . . „ 421

UGO NEBBIA - Pagine di storia della nostra Arte Navale - I. Navi di Andrea Doria . . . . . „ 442

GIUSEPPE MORAZZONI - Il presepe napoletano, II . . . . . „ 462

LUIGI PERNIER - Bronzi etruschi di un deposito sacro . . . . . „ 485

ANTONIO AVENA - Le stoffe di Cangrande della Scala . . . . . „ 499

ALESSANDRO DEL VITA - Raccolte italiane di majoliche - I. La raccolta Frassineto. . . . . „ 507

CARLO JEANNERAT - Il pittore Ferdinando Quaglia . . . . . „ 536

UMBERTO GNOLI - Il tesoro di San Francesco di Assisi - II . - . „ 555

GINO FOGOLARI - Le tavolette votive della Madonna dei Miracoli di Lonigo „ 580

ANDREA MOSCHETTI - Una Madonna del Morto da Feltre . . . „ 599

ENRICO THOVEZ - Il pittore Giuseppe Ricci . . . . . pag. 604
QUINTINO QUAGLIATI - "Magna Grecia" - Una tomba monumentale del Cinquecento a. C. in Taranto . . „ 617
MARIO SALMI - La basilica di San Salvatore presso Spoleto . . . „ 628
GIUSEPPE FIOCCO - Bernardo Strozzi a Venezia . . . . . „ 646
EMILIO CECCHI - Nino Costa . . „ 665
ACHILLE PATRICOLO - Monumenti e vie del Cairo . . . . . „ 685
LUIGI DAMI - Il "Volto Santo" di Lucca . . . . . „ 708
COSTANZA GRADARA - I pavimenti di Santa Maria della Vallicella a Roma „ 711
JEAN LOUIS VAUDOYER - Maurice Denis . . . . . pag. 722
MARIO SALMI - La croce di Santa Maria presso San Celso a Milano. . „ 754
RICHARD OFFNER - Un "Sant'Eustachio" del Carpaccio . . . . „ 765
LIDIA MORELLI - Un "trapunto" trecentesco . . . . . „ 770
MATTEO MARANGONI - Quattro "Caravaggio" smarriti . . . . . „ 783
NINO BARBANTINI - Lo scultore Luigi Borro . . . . . „ 795
COMMENTI - pagg. 76, 118, 216, 282, 352, 419, 484, 551, 616, 751, 820.

INDICE DEGLI AUTORI.

Arata Giulio E. . . pag. 130
Avena Antonio . . . „ 499
Barbantini Nino . . „ 795
Berenson Bernard . . „ 284
Bratti Ricciotti . . . „ 169
Bruschi Angelo . . . „ 214
Calza Guido . . . „ 353
Campetti Placido . . „ 240
Cecchi Emilio . . . „ 665
Dami Luigi . . . „ 313, 708
D'Ancona Paolo . . „ 89
Del Vita Alessandro . . „ 507
De Marinis T. . . . „ 38
Di Giacomo Salvatore . „ 72
Fiocco Giuseppe . . „ 101, 646
Fogolari Gino . . . „ 580
Gamba Carlo . . . „ 218
Gerola Giuseppe . . „ 221
Gnoli Umberto . . . „ 199, 421, 555
Gradara Costanza . . „ 711
Grandi Giovanni . . „ 203
Grosso Orlando . . . „ 16, 250
Hermanin Federigo . . „ 78
Jeannerat Carlo. . . „ 536
Lensi Alfredo . . . „ 358
Lorenzetti Giulio . . pag. 328
Malaguzzi Valeri Francesco „ 305
Maraini Antonio . . „ 332
Marangoni Matteo . . „ 362, 783
Minto Antonio . . . „ 230
Molmenti Pompeo . . „ 308
Morazzoni Giuseppe . . „ 380, 462
Morelli Lidia . . . „ 770
Moschetti Andrea . . „ 599
Nebbia Ugo . . . „ 442
Offner Richard . . . „ 765
Ojetti Ugo. . . . „ 148
Patricolo Achille . . „ 685
Pernier Luigi . . . „ 185
Quagliati Quintino . . „ 617
Ravà Aldo. . . . „ 124
Salmi Mario . . . „ 628, 754
Sangiorgi Giorgio . . „ 153
Sestieri Ettore . . . „ 181
Soffici Ardengo . . . „ 405
Supino I. Benvenuto . . „ 119
Tarchiani Nello . . . „ 4
Thovez Enrico . . . „ 604
Vaudoyer Jean Louis. . „ 722

INDICE DEGLI ARTISTI

I numeri in grassetto si riferiscono alle illustrazioni

Alberti Leon Battista . . pag. 361
Alemanni Giovanni . . „ **381**, **383**
Alemanni Pietro. . . „ **381**. **383**
Alessi Galeazzo . . . „ 419
Algardi Alessandro . . „ 711
Altofer Giacomo. . . „ 264
Amatucci Carlo . . . „ 401
Andrea del Sarto . . „ 319
Andreani Andrea . . „ 334
Andreoli Giorgio . . „ 515, 516, 520
528
Angelico (beato) . . . „ 721
Aniello Milano . . . „ 397, 403
Antelami Benedetto . . „ 82
Antonello da Messina. . „ 129
Antonio da Trento . . „ 334
Appiani Andrea . . . „ 282
Athenis . . . . „ 238
Avelli Francesco Xanto . „ 527, 528

Baciccio . . . . „ 646
Barbieri Giovan Francesco
vedi Guercino . . . „
Baroni Eugenio . . . „ 551
Barrocci Federigo . . „ 711
Bartolini Lorenzo . . „ 282
Battistello . . . . „ 184, 190, 820
Beccafumi Domenico . . „ 334
Bellini Gentile . . . „ 129
Bellini Giovanni. . . „ 603
Bellini Jacopo . . . „ **602**. 603
Belvedere (abate) . . „ 402
Belverte Giovanni . . „ 386
Belverte Pietro . . . „ 386. 387
Berlinghieri . . . „ 292
Bernini Gian Lorenzo . „ 108. 390, 396
Berrettini Pietro *vedi* Pietro
da Cortona . . . „
Besnard Paul Albert . . „ 610
Bianchi Mosè . . . „ 352
Bonnat Léon . . . „ 605, 606
Bordone Paris . . . pag. 129
Borgianni Orazio . . „ 649, 653, 654
820
Borromini Francesco . . „ 714
Borro Luigi . . . „ da **795** a **820**
Boselli Giacomo. . . „ 70
Bossi Domenico . . . „ 539
Botticelli Sandro . . „ 41, 46
Bottiglieri Felice . . „ 395
Bottiglieri Matteo . . „ 395, 463
Bouguereau Guillaume . „ 724
Bourdelle Emile Antoine . „ 420. 724
Bramante Donato . . „ 326
Braun Gaspard . . . „ 264
Brea Ludovico . . . „ 250
Buonarroti Michelangiolo „ 108, 194, 215
319, 326, 646
649
Buontalenti Bernardo. . „ 313, **318**
Bupalos . . . . „ 238, 239
Burne Jones . . . „ 343

Calli Ippolito . . . „ 810
Cajol Antonio . . . „ 264
Caliari Benedetto . . „ 309
Caliari Carlo . . . „ 309, 534
Caliari Gabriele . . . „ **125**, 126, 309
Caliari Paolo *vedi* Paolo Veronese . . . . „
Callot Jacopo . . . „ 408
Calvi Lazzaro . . . „ 46, 450. 452
462
Calvo Agostino . . . „ 461
Cambiaso Luca . . . „ 46, 452. 454
646
Camelio Vittore . . . „ 170
Cammarano Michele . . „ 352
Cammillo da Urbino . . „ 534
Campara Giuseppe . . „ 450
Camporesi G. . . . „ 214
Camuccini Vincenzo . . „ 673

Canova Antonio . . pag. 211, 282, 396 796, 797
Cappello Giuseppe 395
Cappiello Francesco 170
Caracciolo G. B. *vedi* Battistello . . . . ..
Caravaggio Michelangiolo (da) . . . . .. 101, 102, 108 122, 181, 184 188, 194, 196 198, 368, 372 376, 618, 653 654, 659, da **783** a **794**
Carbone Giovanni **461**
Carneo Antonio 662
Carpaccio Vittore . . .. 120, da **765** a **769**
Carpiani Giulio 122
Carrà Carlo 216
Carracci (i) 122, 364, 646 820
Carriera Rosalba 537
Carrière Eugène 605
Cassana Giov. Francesco . .. 662
Castagno Andrea (del) . .. 769
Castellino Matteo 461
Castello Bernardo 46, 152, 451 646
Castello Giovan Battista . .. 56
Castiglione Giov. Benedetto. .. 646
Cavallini Pietro 82, 83, 289 301, 304
Cavallino Bernardo . . .. da **181** a **198** 820
Celebrano Francesco 398, **401**, 463 **464**, 475, 476 478, 482, **483**
Cellini Benvenuto 665
Cézanne Paul 364, 368, 412 722, 726, 789
Chassérian Théodore 736
Ciardi Emma 216
Cigoli Lodovico . . . ..
Cimabue 89, 292, 301 302
Civitali Matteo 708
Coleman Enrico 665
Colombo Giacomo . . pag. 395
Colonna Giorgio. . . .. da **169** a **180**
Coppo di Marcovaldo. . .. 292
Coriolano (i) 334
Corot Jean Baptiste 665, 670, 671 680, 722, 736 794
Correggio Antonio 17, 102
Costa Giovanni . . . .. da **665** a **684**
Coubert Gustave 412, 722
Courrier Paul Louis 736
Cremona Tranquillo **147**, 352
Crespi Giuseppe Maria *detto* lo Spagnolo 104, 108, 114 122, **371**, 372 820
Croce Filippo 462

Da Nola Giovanni **385**, 387
Daumier Honoré . . .. da **405** a **419**
David Jacques Louis 736
Decamps Alexandre Gabriel .. 412
De Carolis Adolfo . . .. da 332 a 351 665
De Chirico Giorgio 216
De Ferrari Gregorio 460
De Ferrari Lorenzo . . .. da **46** a **72**
Degas Edgar 486, 412, 722 751
Delacroix Eugène 412, 722, 751
Dell'Isola Tommaso 462
De Luca Giuseppe 401
De Luca Pasquale 402
Del Vaga Perino 58, 161, 315 450
De Mura Francesco 390
Demin Giovanni 795
Denis Maurice . . . .. da **722** a **751**
De Nittis Giuseppe 610
De Simone Martino 383
De Vailly Charles 56, 62
De Vivo Angelo. **386**, **387**, 397 398
Di Franco Salvatore 397
Di Nardo Francesco 401
Dolci Carlo 364

Domenichino . . . pag. 364, 820
Domenico delle Greche . .. 334
Domenico di Michelino . .. 347
Donatello 362, 769
Dosio Giovannantonio . .. 211
Duccio di Buoninsegna . „ 292, 301, 302
560
Dumont F. 537
Duprè Giovanni 810
Durantino Guido . . „ 531, 534
Durer Alberto . . . „ 332, **335**

Elsheimer Adam . . „ 654
Embriachi Baldassare (degli) .. 578

Falcone Aniello 395
Fantuzzi Domenico . . „ 334
Fasolo Giovannantonio . .. 309
Fattori Giovanni 352, 670, 673
676
Fattorini Stefano da Montelupo 514, 516, 520
522, **523**
Fazio Nicola . . . „ 470
Federico Tedesco . . „ 161
Ferrari Giuseppe 264
Feti Domenico 101, **104**, 108
122, **369**, **370**
371, 372, 649
653, 654, 659
662, 820
Fontana (bottega di Guido) .. 525
Forabosco Girolamo 662
Forlano Gasparo 461
Fragiacomo Pietro 352
Fragonard Jean Honoré . .. 736
Francesco di Giorgio 631
Franco Bolognese . . „ 89, 98
Fremiet Emmanuel 551
Fumo Nicola 395

Gaap Gian Adolfo 564
Gallo Francesco . . . „ 401, 403, 468
469

Gamba Enrico . . . pag. 604
Grandioso Michele 470
Gauguin Paul 728
Gaulli G. B. *vedi* Baciccio „
Gavarni 408
Gemito Vincenzo . . .. da **72** a **76**
282
Gentile da Fabriano (scuola di) 603
Gentile Raffaele 475
Gentileschi Artemisia 184, 372, **373**
820
Gericault Théodore 810
Girolamo da Firenze 161
Gherardo di Miniato . . .. da **38** a **46**
Ghirlandaio Domenico . .. **38**, 41, 44
45, 168
Gigola G. B. . . . „ 537
Giordano Luca 656, 711
Giorgione 108, 602, 603
618
Giotto . . . . „ 35, 82, 89
90, **154**, 163
221, 285, 292
304, 350
Giovanni Antonio 179
Giovanni Battista da Firenze .. 161
Giovanni il Calabrese . .. 162
Giovanni di Malines 161
Girolamo dai Libri 590, 593
Giunta Pisano 292
Giusto di Gand 161
Gola Emilio . . . „ 352
Gori Giuseppe 395, 398, 400
403, 463, 466
475, 476, **477**
478, **481**
Goya Francisco 408
Grassi Cristoforo (de') . .. 456
Guccio di Mannaia 556
Guercino 103, 368, 711
820
Guerin Jean 537
Guido da Siena . . . „ 292

Hayez Francesco 352

Induno Domenico . . pag. 352
Ingaldi Nicola 400, 482
Ingres S. A. Dominique . .. 722, 736, 751
784, **786**, 787
Isabey I. B. 537, 540, 544

Jacopo Della Quercia. . .. **148**, 149, **150**
151, 153, 240
250
Jacopo Francese. 161

Lenoir Marcel 724
Leonardo da Vinci 102, 304
Leoni Leone 73
Liebermann Max 286
Longhi Giuseppe 537
Longhi Pietro 101, 820
Lorenzo Luzzo *vedi* Morto
da Feltre . . . ..
Lorrain Claude 736
Lorsch Melchior 226
Lotto Lorenzo 585
Lys Jean 101, **102**, 108
122, 654, 656
659, 660, 662
Maffei Francesco. 662
Magnasco Alessandro 646
Maillol Aristide 721, 746
Mancini Antonio 286
Manet Edouard 108, 286, 412
722, 787, 788
Manetti Antonio. 361
Mantegna Andrea 419, 585, 740
769
Maraini Antonio. 216
Maratta Carlo 364
Marcantonio 334
Margaritone 292, 444
Martelli Valentino 441
Martini Francesco *vedi* Francesco di Giorgio . . ..
Martini Simone 163, 219, 221
556
Martino (Prete) 83
Masaccio 221
Mascardi Francesco 260

Massè J. J. . . . pag. 537
Matisse Henry 673, 676, 724
Meissonier J. L. Ernest . .. 73, 724
Memmi Lippo 163
Merisi Michelangiolo *vedi*
Caravaggio . . . ..
Michelozzi Michelozzo . .. 358, **359**, 361
362
Mignard Piene 50, **51**, 52
Millet Jean François 412
Minisini Luigi 800, 810
Mola Pier Francesco 662, 820
Montagna Bartolomeo . .. 589, 590
Monte di Miniato . . .. da **38** a **46**
Montiroli Giuseppe 632
Morelli Domenico 352
Morisot Berta 722
Morone Francesco 589, 592
Morris William 343
Morto da Feltre 599, 600, **601**,
603
Mosca Lorenzo . . . .. da **392** a **404**
463, 470, 466,
478, 480
Mulinetto 52
Murillo Bartolomeo 188, 605

Nanclerio 470, 474
Niccolò Pisano 153, 711
Niccolò Vicentino 334
Nicola Veneziano 161, 194

Oderisi da Gubbio 89, 90, 98, 100
Oppo F. Efisio 216

Padovanino. 101, 654, 662
Pagno di Lapo 361
Palissy Bernard 535, 536
Palizzi Filippo 352
Palma il Giovane 101, 654
Palma il Vecchio 602, 603, 818
Paolo di Giacomino 90
Paolo da Verona 161

Parodi Filippo . . . pag. da **46** a **72**
Peranda Santo 662
Perugino Pietro **162**. 163
Piaggio G. . . . . .. 548 nota
Piazzetta Giovan Battista . .. da **101** a **122** 656. 660
Piero da Verona. 161
Piero della Francesca. . .. 589
Pietro da Cortona 711
Piola Domenico 46. 47, 71, 460
Piot René 724
Piranesi Giovan Battista . .. 334
Pisanello Antonio detto Vittore 305
Pitteri Giovan Marco 104
Policleto 89
Polidoro Giovan Battista . .. 403
Pollaiuolo Antonio 11, 461, 566
Pollaiuolo Piero. 11
Pomarancio Andrea 711
Portigiani Pagno *vedi* Pagno di Lapo . . . ..
Poussin Nicolas 680, 726, 728 736, 751
Preti Mattia . . . .. 182, 198. da **363** a **370**, 572 820
Previati Gaetano 352, 611
Previtali Andrea. 129
Procaccini Giulio Cesare . .. 646
Puget Pietro 56. 72, 736
Puvis de Chavannes 724, 736

Quaglia Ferdinando . . .. da **536** a **550**
Quaglio Domenico 537

Raffaellino del Garbo. . .. 161. **166**. 166
Raffaello Sanzio. 58, 202, 199 313, 314. 319 364, 585. 603 740, 784. 800
Raimondi Marcantonio vedi Marcantonio . . . ..
Ranzoni Daniele. 352
Reale Gennaro . . . pag. 403
Regnault Henri 605
Rembrandt Van Rjin 101, 108, 334 649
Reni Guido 711
Renieri Nicolò 662
Renoir August 412, 722, 724
Ribera Giuseppe 184, 191, 194 606
Ricci Giuseppe . . . .. da **603** a **616**
Ricci Sebastiano. 101, 122
Rigaud Hyacinthe 52
Robbia (bottega di Giovanni della). 510, **516**
Robbia Luca (della) 362
Robusti Iacopo *vedi* Tintoretto . . . . ..
Romagnoli Giovanni 76
Romano da Borgo San Sepolcro 313. 324
Romney George 608
Rosa Salvatore 372, 375. 475 820
Rousseau Théodore 724
Rubens Pietro Paolo 108, 646. 648 649, 654. 714
Ruoppolo G. B. 376. **377**. 402

Sacco Battista 462
Salimbeni Ventura 646
Sammartino Giuseppe. . .. da **380** a **404** da **462** a **484**
San Gallo Antonio (da) . .. 199, 202
Sanmicheli Michele 631
Sansovino Andrea . . .. 199. 328. 332 nota
Saraceni Carlo 654. 820
Sargent John 286
Sartorio Aristide. 665
Schedone Bartolomeo. . .. 820
Schettino Tommaso 401, 402. 469
Schiavone Andrea 334. 654. 802 805. 810
Serlio Sebastiano 631
Sernsier Paul 728

Sickert Walter . . . pag. 286
Signorelli Luca 161, 370
Soffici Ardengo 216
Solimena Francesco 390, 398, 711
Somma Nicola **389**, 395, 396 463
Sorri Pietro 646, 649
Sorolla Joachim 286
Spadaro Micco 475
Speich Giovanni . . . .. da **250** a **282**
Speich Michele . . . .. da **250** a **282**
Stanzioni Massimo 184, 196, 820
Strozzi Bernardo. . . .. 101, **103**, 108 122 da **646** a **665**

Tagliacozzi Nicola 474
Tagliafico Andrea 62, 68
Tasso (i) 319
Tavarone Lazzaro . . .. da **46** a **72**, 151
Testori Luigi . . . .. da **250** a **282**
Tiepolo G. B. 101, 108, 111 116, 122, 282
Tinelli Tiberio 662
Tintoretto Jacopo 108, 194, 308 368, 416, 646 648, 597, 649 654
Tito Ettore. 216, 352
Tiziano 178, 194, 216 308, 597, **598** 649, 654, 751 818
Toma Gioacchino 352
Torre Angelo 258
Tozzi M. 100
Trilloque **388**, 397, 398
Ugo da Carpi . . . pag. 333, 334, **336**

Vaccaro Andrea 184
Vaccaro Domenico Antonio .. 394
Vaccaro Lorenzo 395, 820
Van Dyck Antoine 608, 612
Vanni Francesco. 616
Varotari Alessandro *vedi* Padovanino . . . .. .
Vasari Giorgio . . . .. 46, 90, 100 (nota), 313, **314** **315**, **316**, 333
Vassallo Nicola 101, **464**
Vassallo Saverio. . . .. 380, **399**, 401 da **465** a **475**
Vecchia Pietro 662
Vela Vincenzo 810, 812, 813 819
Velasquez Diego. 371, 654
Vernazza Angelo. 264
Veronese Paolo 101, 308, 309 310, 311, 312 368, 654, 597 662
Verrocchio Andrea 41, **167**, 168
Vinci Leonardo (da) *vedi* Leonardo. . . . .. .
Vittoria Alessandro 170, 174
Volvinio . . . . .. da 4 a 37, 762

Watts George 680

Zampieri Domenico, *vedi* Domenichino . . . .. .
Zanetti Antonio 334
Zaniberti Filippo 662
Zorn Anders 286

INDICE DEI LUOGHI

I numeri in grassetto rimandano alle illustrazioni

Acuto . . . . pag. 79
Alatri . . . . . „ 97
Albissola
Villa Durazzo . . . . „ 50
„ Gavotti . . . . „ 50
Arezzo
Badia . . . . . „ 313. 319. 324
Museo . . . . . „ 528. 536 nota
Pieve di Santa Maria . „ 86
Assisi
San Francesco. . . . „ **154**. 163, 219
da **422** a **441**
da **555** a **579**
Atene
Museo Nazionale . . . „ 234. **235**. **236**
237
Badoere
Villa Marcello. . . . „ 802
Berlino
Collezione Van Diemen . „ **653**. 656, 505
„ 506
Galleria Nazionale . . „ **417**
Museo d'Arte Industriale „ **166**, 228
Museo Federico . . „ 83, 599, 603
Bologna
Archivio di Stato . . „ 92
Chiesa di San Petronio . „ 149, 152. 153
Museo Civico . . . „ 92
Museo d'Arte Industriale „ 305. **306**. **307**
Ospedale . . . . „ 92
Palazzo Davia Bargellini „ 305
Palazzo del Podestà . „ 351
Borgo San Sepolcro
Duomo . . . . . „ 83
Brescia
Chiesa di Sant'Anna . „ 309
Brolio (Cortona) . . . „ da **485** a **498**
Brunswick
Museo . . . . . „ 505
Budapest
Museo Nazionale . . . „ 663. 760
Catras
Collezione Punna . . „ **134**
Cagliari
Collezione Soy-Donâ . pag. 131, 132
Museo . . . . . „ 144
Cairo . . . . . „ da **685** a **708**
Calahorra . . . . . „ 293
Candia
Museo . . . . . „ 185
Caserta
Palazzo Reale . . . „ 398
Ceneda
Duomo . . . . . „ 802
Palazzo Comunale . . „ 795
Chiaravalle
Abbazia . . . . . „ 755. 758
Chiavari
Chiesa della Maddalena . „ 146
Chiavenna
Collegiata . . . . „ 32
Coira
Duomo . . . . . „ 228
Dafni
Chiesa . . . . . „ 296. 297. **303**
Desulo
Collezione Contu-Cabras „ **135**. **139**
Dresda
Galleria . . . . . „ **102**. **104**. **112**
116
Dublino
Galleria Nazionale . . „ 116
Feltre
Chiesa d'Ognissanti . „ 599. 602. 603
Firenze
Battistero . . . . „ 161. 181
Biblioteca Laurenziana . „ 16. da **94** a **99**
319
„ Marucelliana . „ 214. **215**
„ Nazionale . „ 16
„ Riccardiana . „ **91**. **93**
Casa di Sant'Antonino . „ 181
Chiesa di Badia . . „ 184
„ di Orsanmichele . „ **167**
„ di San Bonifacio . „ 313. **326**

Chiesa di San Lorenzo . pag. 326
" di Santa Croce . " 215
" di Santa Margherita . . . " 484
" di Santa Maria Maggiore . . " 484
" di Santa Maria Novella . . " 45
" di Santa Trinità (Cappella Sassetti) " 41
Collezione Cecconi . . " da 362 a 380
" D'Ancona . " 496. 497
" Frassineto . " da 507 a 536
" Guicciardini . " da 230 a 239
" Ojetti . . " da 148 a 153 404
Convento della SS. Annunziata . . . " da 358 a 362
Duomo . . . . " 46. 347
Galleria degli Uffizi . " 41. 166. 188 194. 197. 198 202. 309. 313 da 317 a 323 649. 656. 511 546. 785. da 790 a 793
Museo Archeologico . " da 486 a 498
Museo Etnografico . . " 487
Museo Nazionale del Bargello . . . . " 41. 218. 219 220. 221. 228 282. 328. 330 331. 332. 362 520. 521
Opera del Duomo . . " 294. 313. 325 566
Palazzo Pitti . . . " 41
(Mostra della pittura italiana del '600 e '700) . " 820
Palazzo Vecchio . . " 314. 315. 316 352
Via Cavour angolo Piazza San Marco (tabernacolo) . . . " 46

Gagny
Chiesa . . . . " 748

Genova
Accademia Ligustica . " 656
Chiesa di Santa Maria di Castello . . . pag. 250
Collez. Bertollo-Capellini . " 253. 256. 263 266. 275. 277
" Connio . . " 265
" Ferrari . . " 254. 261. 267 269
" Grosso . . " 273
" Queirolo-Mongiandino . . . " 262
" Vust . . . " 257. 268
Galleria Spinola . . " 51
Museo Civico di Storia e d'Arte . . . . " 261. 271. 272 278. 279. 280 281
Oratorio di San Filippo . " 71
Palazzo Belimbau . . " 47, 48
" Bianco . . " 50. 54. 68 70. 442. 443 445. 447. 457 458. 459
Palazzo Cataldi . . " 56. da 57 a 63 69
" D'Oria . . " 53. 55. 56 58, 315. 448
" Reale . . " 449. 450. 451 453. 455. 456 457. 461. 656
" Rosso . . " 47. 49. 50 54. 659. 660
" Serra . . . " 56, 62. da 64 a 71

Gubbio
Cattedrale . . . " 161

Lainz-Wien
Biblioteca Rossiana . " 92

Legnano
Collezione Maggioni . " 659

Lilla
Museo . . . . " 108

Limburgo sulla Lhan
Cattedrale . . . " 304

Lione
Camera di Commercio . " 228

Londra
Accademia Reale . . pag. 304
Collezione Wallace . . „ 544, 550
Galleria Nazionale . . „ 309, 670, 677 680, 784
Museo Britannico . . „ **239**, 270, 498 **621**
„ della Marina Britann. „ 446
„ Victoria and Albert „ **251**, 270
„ South Kensigton . „ **154, 155**, 159 228, 362, 506 515, 774, 787

Lonigo
Chiesa . . . . . „ 801
„ di San Pietro . „ 581
Santuario della Madonna dei Miracoli . . „ da **580** a **598**

Lovere
Galleria . . . . . „ 184

Lucca
Cattedrale . . . . „ 119, da **240** a **250**. da **708** a **711**
Chiesa di San Frediano . „ 240
„ di San Miniato . „ 250
Opera di S. Croce . . „ 250
Oratorio dei Garbesi . „ 250

Kanzler
Museo Etrusco Gregoriano „ 358

Madrid
Collezione della Duchessa di San Carlos . . „ **541**
Museo del Prado . . „ 309

Mantova
Palazzo Ducale . . „ 315

Mästricht
Cattedrale . . . . „ 228

Milano
Ambrosiana . . . . „ 783, **787**, 789
Chiesa di Santa Maria presso San Celso . . „ da **756** a **764**
Chiesa di Sant'Ambrogio „ da **4** a **37**, 760
Collezione Mylius . . „ 380
Duomo . . . . . „ 28, 762
Museo Teatrale . . „ 468, 537, 541 545, **547**

Pinacoteca di Brera . pag. 282, 551

Modena
Duomo . . . . . „ 86

Monaco
Biblioteca . . . . „ 24, 92
Museo Nazionale . . „ 228, 229
Pinacoteca . . . . „ 300, 476, 659

Monreale
Cattedrale . . . . „ 296, **297**

Monte Sinai
Santuario . . . . „ 285

Monza
Cattedrale . . . . „ 305

Mosca
Palazzo Morosol . . „ **739**

Muravera (Barbagia)
Collezione Camillo Piana „ 133

Napoli
Biblioteca Nazionale . „ 38, **39**, 42 43, 45, 16
Chiesa dei Filippini . „ 396
„ dei Girolamini . „ 188, 196, 711
„ della Santità . „ 196
„ di San Domenico Maggiore . . „ 386
„ di San Giovanni in Carbonaia . „ **381**, 382, **383** 384
„ di San Giovanni delle Monache . „ 196
„ di San Giuseppe dei Falegnami . „ **385**
„ di San Lorenzo . „ 196, 382
„ di Santa Chiara . „ 382, 383
„ di Sant' Agostino Magg. alla Zecca „ 383
„ di Santa Maria della Stalletta . „ 389
„ di Santa Maria del Parto . . „ 388
„ di Santa Maria in Portico . . „ 394
Collezione Catello . . „ **392, 393**, 403 **466, 470, 471 475, 477, 478 479, 482**
„ Galante . „ 196

Napoli
Collezione Gatti Farina . pag. **389**, **391**, **394** **395**, **397**, **399** 104, **467**, **469** **473**
„ Giglio . . „ 184
„ Gualtieri . „ 181, 184
„ Laliccia . . „ 188, **191**, 196 198
„ Maddaloni . „ 380
„ Pagliaro . „ **481**
„ Perrone . . „ 380, da **400** a **404**, **464**, **465**
„ Senigallia . „ 181, 184, 188
„ Wenner . . „ 189, 194
Museo Filangeri . . „ da **386** a **388** 484
„ Nazionale . . „ 188, **192**, **193** **195**, 196, 198
„ di San Martino . „ 166, 476
Palazzo di Capodimonte . „ 45
„ Reale . . . „ 398
New-York
Collezione Kahn . . „ da **284** a **304** **767**, 765
„ Hamilton . „ da **284** a **304**
„ Morgan . . „ 45, 46
Norimberga
Museo Nazionale . . „ 228, 502
Nuoro
Collezione Murru . . „ **137**, **138**
Oliena
Chiesa Parrocchiale . „ **137**
Oristano . . . . . „ **145**, **146**
Ostia . . . . . „ **356**, **357**
Padova
Cappella degli Scrovegni. „ 35
Collezione Bizzarrini . „ 599, **600**, 603
Palermo
Cappella Palatina . . „ 297, **302**
Chiesa della Martorana . „ 296, **499**
Parigi
Archivio Nazionale . . „ 540
Biblioteca Nazionale . „ 24, 27, 37, 296, 550
Parigi
Collez. Bernard Franck . pag. 541
„ De Mony . . „ **538**, **539**
„ Doistau . . „ **542**, 544
„ Heine . . . „ 544
„ Helft Bensimon . „ **545**
„ Hohenzollern Sigmaringen . . „ 544
„ principessa della Moskowa . . „ **405**
„ Pierpont Morgan „ 544, 548, 550
„ Sambon . . „ 545
„ Schlichting . . „ 308
„ Stern . . . „ 544
Museo del Louvre . . „ 308, 309, **311** 312, 332, **406** 446, **602**, 603 621, 783, 784 **786**
„ del Petit Palais . „ **410**
„ di Cluny . . „ 25, 228
„ Jacquemart André „ 544, **550**
Palazzo Stern . . „ 741
„ Wagram . . „ **746**
Scuola delle Belle Arti . „ 418
Teatro dei Campi Elisi . „ **747**
Parma
Duomo . . . . „ 82
Pesaro
Villa Imperiale . . „ 315
Piacenza
Biblioteca Civica . . „ 550
Piacenza
Coll. Istituto Gazzola . „ 544
Museo Civico . . . „ **543**, 544, 548
Pietrogrado
Ermitage . . . . „ 783, 784, **789** 792
Pisa
Camposanto . . . „ 736
Museo . . . . „ 296
Università . . . „ 351
Posen
Galleria Raczynsky . . „ 664
Ragusa
Palazzo de' Rettori . „ 361

Roma
Biblioteca Farnese . . pag. 45
.. Vaticana 760, 792
Castel Sant'Angelo 315
Chiesa di San Luigi dei Francesi 793
Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere 83
.. di Santa Francesca Romana 298, 304
.. di Sant'Agostino . .. 199
.. di Santa Maria della Vallicella . .. da **711** a **721**
.. di Santa Sabina . .. 24, 27
.. dei Santi Quattro Coronati 762
Collezione Bondi 184
.. Briganti . .. 114
.. Costa . . .. da **666** a **683**
.. Ferrari **671**
.. Gnoli **200**, **201**
.. Olivetti 181, **182**, 183 188
.. Rospigliosi . .. 544
.. Sangiorgi . .. da **157** a **168**
.. Sernicoli . .. 677, 680
.. Sestieri **185**, **187**
.. Stroganoff (già) .. 511, 523, 526
Galleria Borghese 786, 787, **788** 794
.. Capitolina 783
.. di Villa Giulia . .. 282, 498 (nota)
.. Doria 794
.. Nazionale d'Arte Antica **183**, 656
.. Nazionale d'Arte Moderna 73, **74**, **75**, 76 352, **674**, 817
.. Sciarra (già) . .. 793
Museo Vaticano 228, 296
Palazzo della Cancelleria .. 315
.. dei Conservatori .. 233, **234**
.. Madama 343
.. Massimo 315
.. Spada 315
.. Venezia 76, 79, 551, 718
Pinacoteca Vaticana . .. **162**, 165

Roma
Vaticano app. Borgia . pag. 315
.. Cappella Sistina .. 736
.. Loggia di Raffaello .. 313
Villa Grifeo 72
.. Mills 116

Rovereto
Monumento a Rosmini . .. 817

Salisburgo
Duomo 224, 229

Sampierdarena
Palazzo Pallavicini 264, 276
.. Spinola (ora delle Dame del Sacro Cuore) **461**

San Gemignano
Cattedrale 45

Sassari
Collezione Clemente . .. **142**, **143**

Siena
Palazzo Comunale 556

Sinnai (Sardegna) **141**

Spalato
Duomo 86

Spoleto
Basilica di San Salvatore .. da **628** a **645**

Stocolma
Museo Nazionale 544, 550

Taranto
Museo Nazionale . . .. da **619** a **625**

Tivoli
Duomo **78**, **89**

Torino
Collezione Ricci **606**, **607**, **608** **612**, **613**
Galleria Civica d'Arte Moderna 604, **609**, **610** **611**, **614**, **615**
Museo Civico 780

Tolone
Arsenale 446

Trento
Biblioteca Vescovile . .. 222
Duomo . . . . .. da **221** a **230**
Museo Nazionale 222

Treviso
Municipio . . . pag. 802
Museo . . . . . „ 801
Udine
Museo . . . . . „ 815
Urbino . . . . . „ 523, 525, 529
530, 531
Urzulei
Chiesa parrocchiale. . . „ 140
Usella (Prato)
Villa Guicciardini . . „ da 771 a 782
Valenza
Cattedrale . . . . „ 293
Venezia
Archivio di Stato . . „ 170
Arsenale . . . . . „ 169, 178
Basilica di San Marco . „ 178, 295, 296
Biblioteca Marciana . „ da 170 a 179
312
Ca' Zanetti . . . . „ 802
Chiesa dei Gesuati . . „ 107
„ della Fava . . „ 109
„ dell'Ospedaletto . „ 108
„ di San Benedetto „ 651
„ di San Girolamo
dei Tolentini . „ 108
„ di San Niccolò dei
Tolentini . . „ 652, 656
„ dei Santi Giovanni
e Paolo . . „ 110, 111, 802
„ di San Vitale . „ 106
„ di San Zaccaria . „ 655
Collezione Brass . . „ 656, 657, 661
Galleria dell'Accademia . „ 108, 115, 116
119, 120, 121
309, 665, 598
599, 815, 796
797
„ Internazionale di
Arte Moderna. „ 799, 803, 804
811
Venezia
Galleria Querini Stampalia . . . pag. 602
Libreria di San Marco . „ 648
Monumento a Daniele
Manin . . . . „ 802, 806, 807
Museo Correr . . . „ 129, 130, 170
180, 328, 329
331, 332
„ di S. Marco . „ 124, 125, 126
127, 129
Ospedale Civile . . „ 802
Palazzo Barbaro . . „ 656
„ Curtis . . „ 650
„ Ducale . . „ 125, 126, 665
801, 802
Palazzo Franchetti . . „ 817
Verona
Collezione Castellani . „ 239
Galleria Caldara . . „ 312
Museo Civico . . . „ 309
Tombe Scaligere . . „ da 499 a 506
Vesinet
Chiesa . . . . . „ 729
Vicenza
Museo Civico . . . „ 105, 108, 141
662
Vienna
Biblioteca Palatina . . „ 222
Galleria di pittura . . „ 103, 647, 786
Museo d'Arte Industriale „ 228
Villabruna
Museo . . . . . „ 599, 602
Villaputzo . . . . . „ 144
Volterra
Duomo . . . . . „ 83, 86, 711
Vulci . . . . . „ 498

N
4
D4
anno 2
v.3

Dedalo; rassegna d'arte

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

VI VEHE
MENTER
ARDEAT
B J